Münster.1930 № 30

Phil. Diss.

Musikwissenschaft

Studien über den Gebrauch der Instrumente in dem italienischen Kirchenorchester des 18. Jahrhunderts.

Ein Beitrag zur Geschichte der instrumental begleiteten Messe in Italien.

(Auf Grund des Materials in der **Santini-Bibliothek** zu Münster i. W.)

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Hohen Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster i. W.

vorgelegt von

Heinrich Stute
aus Witten a./Ruhr.

Tag der mündlichen Prüfung: 20. Dezember 1928.
Dekan: Professor Dr. Münscher.
Referent: Professor Dr. Volbach.

1930

1 9 2 9

Gedruckt in der Dissertations-Druckerei Robert Kleinert in Quakenbrück.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen lieben Eltern!

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41555425_0040

Inhalts-Verzeichnis.

Quellenverzeichnis VII

Vorwort 1

Einleitung 2

I. 1. Wesen und Technik der im Kirchenorchester Italiens gebrauchten einzelnen Instrumente 11

2. Ueber die praktische Ausführung des Basso Continuo im Orchester 26

II. 1. Ueber das Kirchenorchester im allgemeinen: durchschnittliche Größe, Besetzung, Aufstellung, Direktion usw. 29

2. Das Ensemble und die Instrumentengruppen im Orchester 32

3. Die Messen der Santini-Bibliothek insbesondere . . 38

4. Ueber den Vortrag: Dynamik, Phrasierung und Verzierung 41

III. Verzeichnis der Messen der Santini-Bibliothek des 18. Jahrhunderts 45

Schlußwort 59

Lebenslauf 61

Anhang: Notenbeispiele und Zeichnungen.

Verzeichnis der gebrauchten Abkürzungen.

I.

A.	= Agnus Dei
Ahg.	= Anhang
B.C.	= Basso Continuo
C.B.	= Kontrabaß
Cor.	= Corni
Cr.	= Credo
Fl.	= Flauti
Gl.	= Gloria
K.	= Kyrie
Ma.	= Missa
Org.	= Orgel
Ob.	= Oboè (I u. II)
Rq.	= Requiem
S.	= Sanctus
Timp.	= Pauken
Tr.	= Trombe 1 u. 2
Trav.	= Flauti traversi
Tromb.	= Trombone
v.	= Vox
Va.	= Viola
Vlonc.	= Violoncelli
VVi.	= Violine 1 u. 2
Vlone.	= Violone

II.

A.M.L.Z.	= Allgemeine Musikzeitung, Leipzig.
K. I.M.G.	= Kommentar zu den Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft.
La Rév. Par.	= La Révue de Paris.
Mém. sav.	= Mémoirs savants, Paris.
Rev. litt.	= Revue littéraire et historique, Paris.
Riv. M. I.	= Rivista musicale Italiana.
Sa. Bibl.	= Santini-Bibliothek.
Schw.Kirch.Z.	= Schweizer Kirchenzeitung.
S. I. M. G.	= Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft.
N. Z. M.	= Neue Zeitschrift für Musik.

Quellen-Verzeichnis.

Adler, Guido: Handbuch der Musikgeschichte. 1924.
— Zur Geschichte der Wiener Meßkomposition in der II. Hälfte des XVII. Jahrh. (Studien zur Musikwissenschaft. 4. Beiheft zu den Denkmälern der Tonkunst in Oesterreich.) 1916.

Altenburg, Joh. E.: Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst. Halle 1795.

Amberg, Rudolf: Die Instrumentalmusik im kirchlichen Gottesdienst. (Schw.K.Z. 1904.)

Jahn-Abert: Mozartbiographie. 3. Aufl. 1919.

Botstiber, H.: Geschichte der Ouvertüre und freien Orchesterformen. 1913.

Berlioz-Strauß: Instrumentationslehre. Leipzig 1905.

Burney, Charles: Sketch of the life of Handel. 1785.
— An Account of the Musical Performances of Westminster Abbey in Commemoration of Handel. 1785.

Caffi, Franc.: Storia della musica nella già Capella Ducale di San Marco in Venezia. 2 Bd. Venezia 1854/55.

Celani, E.: Musica e musicisti in Roma. (1750—1850). Riv. M. I. 1911/13/15.

Chrysander, Fr.: G. F. Händel. 1867.

Dent, Edw.: Alessandro Scarlatti. 1905.
— Ensembles and Finales in the XVIII. century of the Italian Opera. S. I. M. G. 1909/10/11.

Débriges, Eugène: La musique au 18e et 19e sieècle. (Mem. Sav. 17) 1878.

Dufour, Auguste und Rabout, Franç.: Les musiciens, la musique et les instruments de musique en Savoye du 13. au 19. siècle. (Rev. Litt.) 1864.

Daffner, Hugo: Ueber die Instrumentalpraxis im 18. Jahrhundert. N.Z.M. 1911.

Fürstenau, Moritz: Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden. 1861/62.

Fellerer, K. G.: Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts. Münster 1927.

Goldschmidt, Hugo: Studien z. Geschichte der Ital. Oper im 17. Jahrhundert.

— Das Orchester in der ital. Oper im 17. Jahrh. S. I. M. G. II. 1900/01.

— Das Cembalo im Orchester der ital. Oper in der II. Hälfte des 18. Jahrh. (Festschrift f. Liliencron. 1910.)

Hiller, Joh. Ad.: Nachricht v. d. Aufführung des Händelschen Messias im Dom zu Berlin. 1785.

Kretzschmar, Herm.: Geschichte der Oper. 1919.

— Führer durch den Konzertsaal. 1888.

Klauwell, O.: Geschichte der Programm-Musik. 1910.

Klatte, Wilh.: Zur Geschichte der Programm-Musik. 1910.

Kornmüller, P. Uto: Lexikon der kirchlichen Tonkunst. Regensburg 1895.

Köchel, L.: Die Kaiserliche Musikhofkapelle in Wien von 1543—1867. S. I. M. G. 1900.

Kleefeld, W.: Das Orchester der Hamburger Oper von 1678—1738. S. I. M. G. 1899/1900.

Küffner-Volbach: Oboeschule. Schott Mainz. 1894.

Lavoix, Henry: L'histoire de l'instrumentation. 1878.

Moser, A.: Geschichte des Violinspiels, mit der Einl.: Zur Geschichte des Streichinstrumentenspiels im Mittelalter von H. J. Moser. 1923.

Möhler u. Gauß: Kompendium der kath. Kirchenmusik. 1915.

Müller, Walther: J. A. Hasse als Kirchenkomponist. 1911. Beihefte d. Publ. d. I. M. G. II. Folge Heft 9.

Piersich, Fritz: Die Einführung des Hornes in die Kunstmusik und seine Verwendung bis zum Tode Joh. Seb. Bachs. Diss. 1927.

Pietsch, Herm.: Die Trompete als Orchesterinstrument in den verschiedenen Epochen der Musikgeschichte. Heilbronn 1901.

Riemann, Hugo: Musiklexikon. 1919.

— Handbuch der Musikgeschichte. 1919/22.

— Musikinstrumente. 1919.

— Orchestrierung. 1923.

Rolland, Romain: La musique d' Allemagne au 18e siècle. La Rev. Par. 1906.

— La musique en Italie au 18e siècle. Ebenda 1905.

Schneider, Max: Die Anfänge des Basso Continuo und seine Bezifferung. 1918.

Schünemann, Georg: Geschichte des Dirigierens. 1913.

— Zur Flötentechnik des 18. Jahrhunderts. A. M. L. Z. 1908.

Sachs, Kurt: Reallexikon der Musikinstrumente. Leipzig 1920.

— Die Musikinstrumente. 1923.

Schering, Arn.: Geschichte des Instrumentalkonzerts. 1905.

Sittard, Jos.: Kompendium der Geschichte der Kirchenmusik. Stuttgart 1881.

Torchi, L.: La musica istrumentale in Italia nei sec. 17./18. Riv. M. I. 1897/1901.

Volbach, Fritz: Handbuch der Musikwissenschaften. Bd. I, 1926.

— Vorrede zu Händels Messias. Eulenburg-Ausg. 1892.

— Georg Friedrich Händel. 1895.

— Aufführungspraxis bei Händel. Diss. 1899.

— Das moderne Orchester. 1918.

Wasielewski, J.: Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert. 1878.

Wagner, Peter: Die Geschichte der Messe. 1914.

— Die Bologneser Instrumentalmesse. 1911.

Witt, Franz: Die großen Umwälzungen auf dem Gebiete der Kirchenmusik (musica sacra). 1868.

Schlecht, R.: Geschichte der Kirchenmusik. Regensburg. 1871.

Weinmann, K.: Geschichte der Kirchenmusik. Leipzig. 1919.

Lehrndörfer, F.: Benedikt Anton Aufschneitter, Hof- und Kapellmeister in Passau, mit einer Uebersicht über die Musik am Hofe zu Passau. Diss. München 1921.

Zenger, Max: Geschichte der Münchener Oper. 1923.

Mösmann, G.: Geschichte der Altöttinger Kapellmusik. 1909/10.

Hermann, D.: Ueber die Klangfarbe einiger Orchesterinstrumente. Diss. Königsberg 1908.

Mattheson, Joh.: Das neueröffnete Orchester. Hamburg. 1713.

— Der vollkommene Kapellmeister. Hamburg. 1735.

— Kleine Generalbaß-Schule. Hamburg. 1735.

Praetorius, Mich.: Syntagmatis musicae tom. sec. 1618. (Eitner 1881.)

Haas, R.: Zur Frage der Orchesterbesetzungen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. (Ref. geh. bei der Haydn-Centenarfeier 1909. III. K. I. M. G.)

Beyer, L.: Ueber den Gebrauch der Instrumente in den kirchlichen Tonwerken Mozarts. (Festschrift z. Beethoven-Centenarfeier. Wien 1927.)

Abert, Herm.: Musiklexikon.

Gewaert, F. A.: Neue Instrumentenlehre. 1887. Paris.

Rietschl, Georg: Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienst bis in das 18. Jahrhundert. Leipzig 1892.

Mahillon, Victor: Catalogue des Instruments à Bruxelles. 1893/1912.

— Les Instruments à vent. Bruxelles 1907.

Killing, Jos.: Kirchenmusikalische Schätze der Bibliothek des Abbate Fortunato Santini. Münster 1910.

Hüntemann, Jos.: Die Messen der Santini-Bibliothek. Diss. Münster 1928.

Mennicke, Karl: Hasse und die Gebrüder Graun als Synfoniker. 1906.

— Joh. Adolf Hasse. S. I. M. G. 1903/04.

Coli, Anton: Vita di Asioli Bonifacio da Corregio. Milano 1834.

Pasini, Franc.: Notes sur la vie de Giovanni Battista Bassani. S. I. M. G. 1905/06.

Neuhaus, M.: Das Orchester und die Instrumentation Draghi's. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich. Bd. I.

Haberl, Fr. X.: Ueber Orgelbau im 18. und 20. Jahrhundert. (Kirchenmus. Jahrbuch. Regensburg 1901.)

Heinichen, Joh. D.: Der Generalbaß in der Komposition. Dresden 1728.

Bach, Phil. Em.: Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen. 1762.

Quanz, J. Joach.: Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen. 1752.

Schering, Arnold: Zur instrumentalen Verzierungskunst im 18. Jahrhundert. S. I. M. G. 1905/06.

Orloff, Grey: Entwurf einer Geschichte der italienischen Musik. Leipzig 1824.

Naumann, Emil: Italienische Tondichter von Palestrina bis auf die Gegenwart. II. Aufl. Berlin 1877.

Wellesz, Egon: Die Aussetzung des Basso Continuo in der italienischen Oper. IV. K.I.M.G. 1912.

Laurencin, F. P.: Zur Geschichte der Kirchenmusik bei den Italienern und Deutschen. Leipzig 1856.

Anonym: Gegenwärtiger Zustand der Musik in Neapel. A. M. L. Z. 1804/05.

Da Arienzo, Nic.: La musica a Napoli. 1900.

Sievers, G. L. P.: Die päpstliche Kapelle zu Rom. A. L. M. Z. 1825.

— Roms heutige Komponisten. Caecilia 1828. 9. Bd.

— Zustand der Kirchenmusik in Rom. Caecilia 8. Bd. 1828.

Tebaldini, G.: L' anima musicale di Venezia. Riv. M. I. 1908.

Boehm, Theobald: Ueber den Flötenbau und die neuesten Verbesserungen derselben. Mainz 1847.

Eichborn, Herm.: Die Trompeten in alter und neuer Zeit. Leipzig 1881.

— Das alte Klarinblasen auf den Trompeten. Leipzig 1894.

Alexejeff, P.: Ueber die Flöte. Historische Skizze. R. M. I. 1900.

Weber, Robine: Die Trompete als Kircheninstrument. 1910.

Gerbert v. Hornau. De cantu e musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus. Bd. II. 1744.

Walter, A.: Beiträge zur Geschichte der Instrumentalmusik bei der katholischen Liturgie. 1889/91.

Schering, A.: Die freie Kadenz im Instrumentalkonzert des XVIII. Jahrhunderts K. I. M. G. 1907.

Knodt, Heinr.: Zur Entwicklungsgeschichte der Kadenz im Instrumentalkonzert. S. I. M. G. 1913/14.

Burney, Charles: A general history of music from the earliest age to the present period. London 1776/89.

Volbach, Wolfg. Fritz: Stile und Epochen der Kunstgeschichte. 1920.

Wiese-Percopo: Geschichte der italienischen Literatur. 1899.

Zeitschriften für Musikwissenschaft.

Archiv für Musikwissenschaft.

Vorwort.

Vorliegende Arbeit stellt auf Grund der von Santini überlieferten Meßkompositionen ihre Untersuchungen an über den Gebrauch der Instrumente im Kirchenorchester Italiens im 18. Jahrhundert.

Es ist einleuchtend, daß, um vollkommen urteilen zu können, auch noch andere Quellen benutzt werden müssen, wie die Werke des Oratoriums, der Kantate, der reinen kirchlichen Instrumentalmusik, die sicherlich einen gleich starken, wenn nicht noch bedeutenderen Einfluß auf die Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts hatten. Doch würde die Berücksichtigung all dieser Quellen über den Rahmen einer Dissertation hinausgehen. Daher beschränke ich mich bei meinen Untersuchungen nur auf die instrumental begleiteten Messen der Santini-Bibliothek. Ich behalte mir indes die vollständige Lösung der Frage durch Prüfung aller Quellen als meine Lebensarbeit vor. Die für die Erläuterung des Textes unbedingt notwendigen Notenbeispiele und Illustrationen füge ich gesammelt in einem Anhang bei. Da eine Gesamtanführung des beweisenden Notenmaterials unmöglich ist und mehrere Bände fassen würde, begnüge ich mich, für jeden Punkt je ein Beispiel zu geben; für das übrige Beweismaterial sind im Text die Signaturen eingefügt.

Einleitung.

1.

„Das Wesen der Kunst wird vor allem von dem Land bestimmt, in dem sie entsteht. Die geographische Lage, die klimatischen Bedingungen und die hieraus sich entwickelnden sozialen Umstände bedingen Zweck und Form der Kunst. Die Oertlichkeit bildet das Wesen eines Volkes aus, das wiederum seinen Schöpfungen den ihm charakteristischen Stempel aufdrückt.“[1]) Jede Kunstgattung ist Trägerin und Spiegelbild der Kultur, aus der sie erwachsen ist. Es ist daher nicht möglich, das künstlerische Schaffen einer Nation zu erfassen und richtig zu beurteilen, ohne die wirtschaftlichen und geistigen Grundlagen des betreffenden Zeitabschnittes und Volkes zu berücksichtigen.

Das 18. Jahrhundert bedeutet für die Kultur, Politik und das gesamte Kunstleben Italiens einen Ab- und Aufstieg, einen Halte- und Wendepunkt. Um diese Zeit stand nämlich Italien ganz unter dem Einflusse Spaniens, das mit seinen Erbfolgekriegen (1704 bis 1748) die appeninische Halbinsel unter seine Botmäßigkeit brachte. Infolge der durch den Krieg zerrütteten sozialen Verhältnisse trat eine innere Verderbnis des Volkes ein, die jedoch hinter leerem und eitlem Pomp verborgen wurde. Fremde Sitten ahmte man nach, gab sich maßlosem Luxus und übertriebener Galanterie hin; selbst die Geistlichkeit war trotz aller Ermahnungen und Bestimmungen von seiten der kirchlichen Obrigkeit nicht minder von Weltsinn erfüllt.

Die Akademien, die vordem eine große Rolle in der Pflege der Kunst und Wissenschaften spielten, — man denke an Florenz, Bologna und Rom — befanden sich im Zustande einer großen Verwahrlosung. Nur an einigen Universitäten und Fürstenhöfen gab man sich noch der ernsten Wissenschaft hin. Doch trat auch hier eine Aenderung ein.[2]) Mit dem 18. Jahrhundert beginnt man allgemein eine neue Auffassung von der Welt und ihrem Da-

[1]) Wolfg. Fritz Volbach: Stile und Epochen der Kunstgeschichte. Vorwort.

[2]) Wiese-Percopo: Geschichte der italienischen Literatur. S. 384.

seinszweck anzunehmen: Es setzt die Zeit der Aufklärung ein, deren Grundlagen bereits das 16. und 17. Jahrhundert vorbereitet hatten.

Diese geistige Reform nimmt ihren Anfang in England, wo infolge eines regen literarischen Lebens ein allgemeines Interesse für diese neuen philosophischen Ideen erwacht war. Diese sprechen sich aus in der rationalistischen Lehre von Locke und Hume, den Vorbereitern der Kantschen Erkenntnistheorie.

Von England aus gelangten die neuen Ideen nach Frankreich, wo sie ihre schärfste Ausprägung erhielten. Die französischen Encyklopädisten gehen über ihr Ziel hinaus. Sie stellen den Menschen als ein von jeder Konvention freies, auf sich selbst beruhendes und nur sich selbst verantwortliches Wesen dar.

Von Frankreich verbreitet sich diese Geisteswelle über die ganze Welt, zunächst dringt sie nach Deutschland vor, wo sie begeisterte Aufnahme und Weiterbildung bei Leibniz, Wolff, Herder und Lessing findet.

Auch nach Italien gelangen die Aufklärungsideen, doch wird das Land anfänglich weniger stark davon berührt; denn in der allgemeinen Weltbildung steht es um diese Zeit weit hinter den übrigen europäischen Völkern zurück. Erst als das Land nach dem Aachener Friedensschluß (1748) frei wird, dringen diese neuen Ideen stärker ein. Der die Renaissance beherrschende Individualismus, der auch in der Musik um 1600, und zwar in der Entwicklung des Sologesanges, zum Ausdruck kam, findet jetzt noch eine Steigerung in der philosophischen Lebensrichtung, die eine absolute Lebensbejahung betont.

Alle diese Geistesströmungen machen sich im 18. Jahrhundert auch in der Kunst Italiens bemerkbar. In der Dichtung tritt das besonders im Drama dieser Zeit hervor. (Alfieri 1749—1805, Monti 1754—1828), wo sich ein wachsendes Streben einen neuen Menschen zu erziehen, kundtut. Auf dem Gebiete des Romanes ist es Manzoni, der als erster mit seinen „Verlobten" seinem Vaterlande einen Sitz in der europäischen Literatur gibt.

Parallel mit dieser Entwicklung läuft in der Baukunst das Barock, welches aber um die Jahrhundertwende bereits den Uebergang zum Rokoko gefunden hat. Die Schwere des Stils ist damit überwunden und der Stil in leichte Formen aufgelöst. „Das Rokoko sucht die Verbindung zwischen der Architektur und den anderen Künsten, die seit dem Mittelalter fast verschwunden war, wiederherzustellen."[3]) Das Malerische tritt in den Vorder-

[3]) Wolfg. Fritz Volbach: a. a. O. S. 224.

grund. Am anmutigsten und graziösesten wirkt die Baukunst in Frankreich, wo in Meistern wie Watteau und Fragonard das Rokoko in der Malerei zum Ausdruck kommt. Die Plastik hat alle Schwere abgestreift, ihre Wirkung ist eine durchaus malerische unter Hervorkehrung von Licht- und Schattenwirkungen auch in der Architektur. Der Charakter dieser Kunst ist durchaus weltlich, weltbejahend, von heiterer Ueppigkeit und zierlicher Grazie erfüllt, aus dem Spieltrieb heraus geboren. Diese Weltlichkeit wird auch in die kirchlichen Bauten hineingetragen. Man überträgt den weltlichen Glanz und den Prunk der Fürstenpaläste auch auf das Gotteshaus. Wahrt Italien anfänglich mehr als Frankreich und Deutschland den Sinn für die kirchliche Größe seiner Bauten, so kann es auf die Dauer doch nicht dieser Verweltlichung entgehen.

Dieselben Entwicklungsphasen macht die Kirchenmusik Italiens im 18. Jahrhundert durch. Es tritt eine Lockerung zwischen der Liturgie und der Kirchenmusik ein. Während letztere bis dahin aus der kirchlichen Idee herausgewachsen war, tritt die Kirchenmusik jetzt in ihrer subjektiven Tendenz herrschend in den Vordergrund und drängt die Liturgie zurück. Und wie die Räume selbst, so ist auch die Musik erfüllt von weltlichem Glanz und Prunk. Nicht mehr genügt die menschliche Stimme allein, sondern es drängt sich auch die das subjektive Empfinden fördernde Instrumentalmusik herrschend in die Kirche ein. Charakteristisch ist es dabei, daß in den meisten Fällen die kirchlichen Komponisten zugleich Opernkapellmeister sind. Den Unterschied zwischen diesen beiden Kunstgattungen heben sie fast ganz auf. — Allerdings pflegen doch noch viele dieser Komponisten nebenher den alten Palestrina-Stil, den stile antico, weiter zu bilden, oder ihn mit dem modernen Stil zu vermischen als stile misto. Jedoch empfinden wir dabei nicht eine innere Notwendigkeit.

Ein ausgezeichnetes Bild über diese Zeit geben uns die Werke der Santini-Bibliothek.

2.

Die Bibliothek des Abbate Fortunato Santini (1778—1862) — Eigentum des Bischöflichen Stuhles zu Münster und durch die Vermittlung von Prof. Dr. Volbach der Universitätsbibliothek Münster als Leihgabe überwiesen — besitzt eine große Anzahl kirchlicher Kompositionen. Die Werke des 18. Jahrhunderts sind uns ausnahmslos handschriftlich überliefert, teils in Originalen, teils in Kopien. Insgesamt liegen 450 italienische Meßkompositionen aus dem 18. Jahrhundert vor, deren Verfasserzahl sich auf 109 beläuft. Von diesen 450 Tonwerken sind 207 a capella oder mit Basso Continuo-Begleitung. Uns interessieren in erster Linie die 243 Instrumentalmessen. An ihnen wollen wir versuchen, uns von der Praxis im damaligen Kirchenorchester Italiens, dem Wesen und der Technik der einzelnen Instrumente und ihrem Ensemblespiel ein klares Bild zu machen.

Missa concertata: Stilo concertato:

Die meisten dieser Instrumentalmessen sind im „stilo concertato" geschrieben, was sie in der Regel durch ihren Titel „Missa concertata" schon anzeigen.

Die concertante Schreibart kommt zu Beginn des 17. Jahrhunderts auf. (Missa ad 1—3 voces con Basso continuo per il organo da L. Viadana 1605.)[1]) Der Begriff des concertato indes liegt weder in der Theorie noch in der praktischen Ausführung von vornherein fest.[2]) In erster Linie versteht man in dieser Zeit unter Concertato die Gegenüberstellung von Klanggruppen grundsätzlich homophoner Art im Gegensatz zu der linearen Stimmführung der kontrapunktischen Setzweise. Ferner wird der Gegensatz zwischen Vokal- und Instrumentalmusik darunter verstanden. Auch allgemein wird der Begriff des Concertato mitunter aufgefaßt: z. B. musiche concertate. Fast alle Werke des 17. Jahrhunderts, ob vokal oder instrumental, tragen die Be-

[1]) Guido Adler, Zur Geschichte der Wiener Messe in der 2. Hälfte des 17. Jhd. S. 16.

[2]) Das Concertato hat nichts mit dem Konzertieren der einzelnen Instrumente gemein; heißt doch das Wort „concertare" im Italienschen in erster Linie „unterhalten" und nicht „wettstreiten".

zeichnung „concertato“. Ein Beweis, wie wenig sich die Komponisten dieser Zeit weder im Begriff noch in der Ausführung des concertanten Stiles einig waren.[3]) In unseren Instrumentalmessen beruht das Concertato auf einem starken Hervortreten der Wechselwirkung der Instrumental- und Vokalgruppen.[4]) Im 18. Jahrhundert indes ändert sich der konzertante Stil der Kirchenmusik weiter. Diese Reform wird bedingt durch den Einfluß der weiter entwickelten Instrumentalmusik, insbesondere des Concerto Grosso und des Solokonzertes.[5]) Das Solistische und Instrumentale wird in der Meßkomposition in den Vordergrund gestellt. In den alten Messen war es der Text, der die Form bestimmte; jetzt werden feststehende Instrumentalformen auf das Vokale übertragen. Damit entwickeln sich nun in der Meßkomposition Formen, die für die einzelnen Texte von vornherein feststehen. Die Form wird gleichsam zur Schablone. Der dualistischen Sonatensatzform, wie sie sich damals bereits ausgebildet hatte, der zwei- und dreiteiligen Arienform, muß sich nun der Meßtext unterordnen und anbequemen. Damit wird die Messe stark beeinflußt durch die Folge der Modulation; aus der Instrumentalmusik übernimmt sie die melodischen Formen, und auch die Kadenz mit dem Triller fehlt nicht. Die Verzierungsformen werden genau nach dem Muster der weltlichen Musik angewandt.[6]) Vor allem erkennt man den Einfluß des Sonatensatzes am Kyrie, das in der Regel im Allegro gehalten und auf zwei kontrastierenden Themen aufgebaut ist. Für die Solopartien wird in erster Linie die zwei-, weniger die dreiteilige Arie angewandt. Erstere war damals in der komischen Oper Italiens sehr beliebt. Mit den Formen der weltlichen Musik übertrug sich aber auch gleichzeitig ihr Geist auf die Meßkomposition. Manche Sätze haben oft reinen Polonaisenrhythmus; das „et incarnatus est“ wird mitunter als eine leicht tändelnde und vertrauliche Szene an der Krippe behandelt, während die Meister der früheren Zeit gerade an diesen Text-

---

[3]) Alfred Orel, die kath. Kirchenmusik v. 1600—1750. Guido Adler Handbuch S. 438 ff.

[4]) Guido Adler definiert in seinem Aufsatz über die Geschichte der Wiener Meßkomposition in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts „den Stilo Concertato als eine akustisch-perspektivische Behandlung der einzelnen Klanggruppen.“ s. daselbst S. 16/17 (Studien zur Musikwissenschaft IV. Beiheft zu den Denkmälern der Tonkunst in Oesterreich 1916).

[5]) Jahn-Abert Mozart, Bd. I, Seite 300 f. und G. Adler, Gesch. d. Wiener Messe, S. 15.

[6]) s. Jahn-Abert Mozartbiographie I. Bd., S. 167.

stellen die Tiefen ihrer Frömmigkeit offenbarten.[7]) Die alte kontrapunktische Setzweise muß mehr und mehr der homophonen Schreibart weichen. Nur an einigen wenigen Stellen machen die Komponisten noch vom strengen Satz Gebrauch. Das sind hauptsächlich die Schlußtexte vom „Gloria“ und „Credo“: „Cum sancto Spiritu“ und „Et vitam venturi saeculi, Amen“.[8]) Hier haben wir in der Regel groß und breit ausgeführte Fugen. Es sind dies aber auch fast die einzigen Partien, wo das Orchester durchweg mit dem Chore colla parte geht. Der große Einfluß der Oper in Italien im 18. Jahrhundert gereicht der gleichzeitigen Kirchenmusik zum Schaden. Die meisten Opernkomponisten dieser Zeit sind zugleich Kapellmeister an Kirchen, für die sie auch Meßkompositionen verfassen.[9]) Das allmählich schwindende Interesse am Chorgesang und der damit Hand in Hand gehende Verfall der früher so gut bestellten Kirchenchöre zwingt die Komponisten, von nun an ihr Hauptaugenmerk auf Sologesang und Orchester zu richten.[10]) War schon im 17. Jahrhundert die Instrumentalmusik in der Kirche angewandt worden, so hatte man mit Solopartien noch sehr zurückgehalten. Den Sologesang bringen die Neapolitaner erst im 18. Jahrhundert zur Herrschaft.[11]) Der Chor spielt jetzt in den Meßkompositionen eine ganz bescheidene und untergeordnete Rolle. Dadurch aber, daß der Sologesang immer mehr im Gewande der profanen Musik auftritt, schadet er der kirchlichen Kunst sehr. Seine Weichheit und Süßlichkeit vernichtet die Männlichkeit und Mystik der Kirchenmusik. All das beschwört in der Kirchenmusik Italiens eine Krise herauf, deren Spuren wir heute noch erkennen können.[12])

Missa solemnis. Missa brevis.

Außer der Bezeichnung „Missa concertata“ tragen viele Meßkompositionen noch die Aufschrift „Missa brevis“, bezw. „Missa solemnis“. Ueber den Unterschied zwischen diesen beiden Meßgattungen gibt es die konträrsten Ansichten. Einige definieren: Die Missa brevis enthält nur „Kyrie“ und „Gloria“, während in der Missa solemnis alle fünf Messeteile vertont sind.

---

[7]) Jahn-Abert a. a. O. Bd. I, S. 157.
Möhler u. Gauß: Kompendium der kath. Kirchenmusik.
[8]) Ueber die bewußte Anwendung des Palestrina-Stiles s. K. G. Fellerer a. a. O.
[9]) Alfred Orel a. a. O. S. 471.
[10]) Caffi a. a. O. Bd. II, S. 39.
[11]) Abert a. a. O. S. 298.
[12]) Anonym: Gegenwärtiger Zustand der Musik in Neapel 1804/05, S. 14.

So sehr auch diese, sich nur auf äußere Momente stützende Definition von vielen Historikern und Wissenschaftlern angenommen wird, stimmt sie durchaus nicht. Eine andere Auffassung ist folgende: Die Missa solemnis behandelt alle fünf Sätze. Jeden Satz zerlegt sie in selbständige Teile (Sonatenform, Arie usw.). In der Missa brevis dagegen ist jeder Satz durchkomponiert, die einzelnen Verse werden inhaltlich nur angedeutet, aber nicht als selbständige Teile herausgehoben.[13]) Aber auch diese Definition stimmt nur teilweise. Santini überliefert uns Messen, die beide Ansichten ganz oder zum Teil als irrig erscheinen lassen. In J. 22 haben wir eine Missa brevis vor uns, die nur „Kyrie" und „Gloria" enthält, wo die einzelnen Unterabschnitte nach Aberts Definition nur angedeutet sind. In J 21 und C 382 (Kyrie und Gloria) jedoch treten aus dem Gefüge zwei Sätze als Arienform heraus. (Domine Deus und Qui tollis.) C 106 ist eine Missa brevis, die alle fünf Teile durchkomponiert enthält. In B 45 haben wir eine Missa brevis, mit allen fünf Teilen, die dieselbe Anlage wie eine Missa solemnis aufweist; nur sind die einzelnen Sätze der Unterabschnitte nicht übermäßig ausgedehnt. Bezüglich der Missa solemnis hat Abert recht, wenn er sagt, daß die einzelnen Unterabschnitte als große selbständige Sätze ausgeführt sind. Jedoch irrt er, wenn er meint, eine Missa solemnis müsse alle fünf Teile enthalten. So bestehen die Missae solemnes der Santini-Bibliothek aus zwei Teilen („Kyrie" und „Gloria"), und die Missae breves aus fünf Teilen, also gerade umgekehrt.[14]) Nach meiner Ansicht liegt der Unterschied zwischen diesen beiden Meßgattungen in der Wortbedeutung selbst. Missa brevis besagt nichts weiter als eine kurze Messe, die in jedem Hochamt aufgeführt werden kann, also echte Gebrauchsmusik ist, während eine Missa solemnis nur für feierliche Anlässe bestimmt ist, wo die Ausführung der vielen Zeremonien es ermöglicht, eine Messe von außergewöhnlicher Länge aufzuführen.

Anlage der Messe:

Ich lasse nun eine Tabelle solch einer zweiteiligen Missa solemnis folgen, welche uns die Anlage und Einteilung veranschaulicht:[15])

---

[13]) s. Jahn-Abert: Mozartbiographie S. 302, Bd. I.

[14]) Bei Palestrina besteht die Missa brevis aus allen fünf Teilen, die sehr kurz und motettisch komponiert sind.

[15]) Das „Credo" für eine Missa solemnis findet sich in dem mir vorliegenden Material immer besonders komponiert, in der Regel von außerordentlicher Länge. „Sanctus", „Benedictus" und „Agnus" fehlen in der Missa solemnis.

P 20: Missa concertata für 4stg. Chor, Soli, VVi, Va, Ob, Cor, Tr, BC und Org.

Satz	Tonart	Takt	Tempo	Chor und Soli	Orchester	Taktzahl	
Ouvertüre	B	c	Allegro		VVi. Va. Ob. Cor. Tr. Bassi	82	
Kyrie	B	c	Largo-Allegro	4st. Chr.	VVi. Va. Ob. Cor. Tr. Org.	79	413
Christe	G	$^2/_4$	Andante	Terzette	VVi. Va. Cor. Fl. Org.	150	
Kyrie II	B	c	Largo-Allegro [16]	Chor	wie Kyrie I	102	
Ouvertüre	B	c	Allegro	Chor	wie Kyrie I	14	
Gloria						85	
Et in Terra	Es	$^3/_4$	Andantino	Alto Solo	VVi. Va. Org.	104	
Laudamus	C	c	Moderato	2 Sopr. Duett	VVi. Va. Ob. Tr. Org.	147	
Gratias	A	$^3/_4$	Andante Larg. cant.	Sopr. Solo	VVi. Va. Ob. Cor. Org.	158	
Domine Deus	F	c	Allegro vivace	Tenor Solo	VVi. Va. Ob. Cor. Org.	135	
Domine Fili	D	$^3/_4$	Allegretto	Chor	wie Kyrie I	54	
Qui tollis	G	c	Laghetto-Allegretto	Chor	VVi. Va. Ob. Cor. Fg. Solo org.	175	
Quoniam	B	c	Andante	Sopr. Solo	Tutti	176	
Cum sanctu Spiritu	B	c	Largo in Allegro übg.	Chor	Tutti	131	
					Kyrie u. Gloria zus.	1574	

Die Verteilung von Solo und Chor wird durch rein musikalische Rücksichten bedingt. „Die ältere noch von Padre Martini [17]) vertretene Art, hatte auf einen musikalisch-formalen Zusammenschluß überhaupt verzichtet und ihre Hauptaufgabe in einem möglichst engen Anschluß an den Text erblickt. Jetzt aber im 18. Jahrhundert versucht man mehr und mehr, den ganzen Komplex auch musikalisch abzurunden und dadurch übersichtlicher zu gestalten. Man schafft hierzu entweder bestimmte Hauptthemen und wendet sie nach Art der zyklischen Orchestermotive an, oder aber es werden die Hauptgedanken bezw. Worte — wie das Wort „Gloria“ und „Credo“ selbst im Gegensatz zur

[16]) Largo-Allegro: nach 8 Takten geht der Largosatz in das Allegro über.

[17]) Padre Martini (1706—1784), Hauptvertreter der Bologneser Kirchenmusik.

liturgischen Vorschrift dem Hörer durch öftere Wiederholung eingeprägt."[18]) Die Bestimmung der Messen nach Tonarten ist im 18. Jahrhundert noch ganz äußerlich und bezieht sich nur auf den ersten Satz. Die Tonarten der anderen Hauptsätze erscheinen mehr oder minder willkürlich gewählt zu sein.[19]) Von besonderer Bedeutung dagegen ist in einzelnen Messen die Durchführung der Motive durch alle Sätze hindurch (s. Scarlatti). Auf die Unterschiede der einzelnen Stilarten der Messen der Santini-Bibliothek und ihre Einteilung näher einzugehen, führt zu weit. Zudem halte ich es nicht für angebracht, bezüglich der Stilarten Schulen für das 18. Jahrhundert aufzustellen, wie es Weinmann in seiner Geschichte der Kirchenmusik zu tun beliebt.[20]) Wie schon erwähnt, waren die meisten Kirchenkomponisten dieser Zeit zugleich Opernkomponisten. Die ungeheure Verbreitung der Opern, ihre Beliebtheit brachte einen Ideenaustausch der verschiedensten Kunstrichtungen mit sich, hob die frühere Selbständigkeit mancher auf bestimmte Stilrichtungen eingestellter Musikzentren auf.[21]) Wo es trotzdem möglich ist, stilistische Eigenschaften dieser früheren Schulen noch zu unterscheiden, gehe ich an Ort und Stelle darauf ein. — Zunächst sei den einzelnen Instrumenten im Kirchenorchester Italiens aus dem 18. Jahrhundert unsere Aufmerksamkeit geschenkt betreffs Bauart, Stimmung und Technik.

---

[18]) Jahn-Abert a. a. O. S. 306.

[19]) Müller: W. Hasse als Kirchenkomponist, S. 69.

[20]) Weinmann, Karl: Geschichte der Kirchenmusik. Leipzig 1919. passim.

[21]) Müller, W.: Hasse als Kirchenkomponsit 1911. Beihefte der Publikationen der I. M. G. II. Folge Heft 9, S. 32.

I.

1. Wesen und Technik der im Kirchenorchester Italiens gebrauchten einzelnen Instrumente.

A. Streichinstrumente.

Violine:

In dem Kirchenorchester Italiens im 18. Jahrhundert nimmt die Violine eine dominierende Stellung ein; alle anderen Instrumente sind ihr untergeordnet. Wie in der weltlichen Musik dieser Zeit, so gibt es auch hier keinen Satz, keine längere Phrase, wo die Violinen auch nur für einige Takte aussetzen. Was die Stimmung anbelangt, ist zu bemerken, daß, im Gegensatz zu einigen Virtuosen, die noch zu Beginn des 18. Jahrhunderts ihre Geigen nach eigenem Ermessen stimmten, — so z. B. Vivaldi für das sechste Konzert (A-Dur) in a e' a' e'' und für das zwölfte (h-moll) in h, d', a', d'' — die Violine im Orchester des 18. Jahrhunderts bereits die heute noch übliche Stimmung der Saiten g d' a' e'' hat.[1]) Dagegen war der Umfang nach der Höhe zu im Orchester beschränkter. In den von Santini uns überlieferten Messen geht sie, mit drei Ausnahmen, wo sie bis zum dreigestrichenen e reicht, nie über das dreigestrichene d hinaus. Die g-Saite wird von der ersten Geige fast nie benutzt, ausgenommen in den Requiems, wo Stimmungsmalerei und Situationsschilderung angestrebt wird. Hier macht man auch den ausgiebigsten Gebrauch vom Dämpfer. Im allgemeinen ist das Gebiet der ersten Geige die a'- und e''-Saite; die zweite Geige begleitet in der Regel obligat in der Mittellage, bei polyphoner Stimmführung übersteigt sie mitunter die erste Geige. (Sa. P 119). Ahg. No. 1.

Zu Anfang des 18. Jahrhunderts ist noch eine größere Einfachheit in der Geigenbehandlung zu konstatieren, was in der damaligen profanen Musik auch der Fall ist. Sehr häufig gehen um diese Zeit, wo die polyphone Stimmführung noch gepflegt wird, die Geigen mit den Singstimmen colla parte. Je homophoner aber der Chor wird, desto mehr werden die Geigen in

[1]) Moser A.: Gesch. des Violinspiels 1923, S. 9.
Wasilewski, J.: Gesch. der Instrumentalmusik im 16. Jhd. 1878, siehe Violine.

figurativer Art angewandt. In der Hauptsache lassen sich bezüglich der Violinenbehandlung drei Hauptarten herausschälen. Zunächst dienen sie zur Verstärkung der Singstimmen Sopran und Alt, mit denen sie in der Oberoktave parallel gehen. (Sa. B 96. B. 450. Ahg. Nr. 2.) Dann aber werden sie rein figurativ gebraucht, stehen mit den Singstimmen in keinem stützenden Zusammenhang; sie ergehen sich hierbei hauptsächlich in zerlegten Akkorden oder in auf- und absteigenden Läufen, wobei sie vielfach bestimmte Motive und einen festen Rhythmus beibehalten. (B. 31, B 268, Ahg. Nr. 3.) Schließlich fällt ihnen motivische, thematische und melodiebildende Arbeit zu, letzteres aber noch in sehr bescheidenem Maße. (A 99, B 31, B 39, Ahg. Nr. 4.) Ist der Chor in breiten Harmonien geführt, wird er meist von den Geigen in raschen Figuren umspielt, unter denen Dreiklangsharpeggien auf die guten Taktzeiten sehr beliebt sind. (Sa. A 99, Ahg. Nr. 5.) Solche Harpeggien liegen in der Regel für den Spieler sehr bequem. Die rauschende und schwirrende Geigenbehandlung, worunter Tremolo und Sechzehntelbewegung in hoher Lage zu verstehen ist, gehört nach A b e r t[2]) zum theatralischen Stil der Neuneapolitaner, deren Einfluß im 18. Jahrhundert sich auf ganz Italien ausdehnt. (Sa. A 99, Ahg. Nr. 6.) Den Höhepunkt in der figurativen Behandlung erfährt die erste Geige in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, nachdem das homophone Element noch schärfer hervorgetreten ist.

Die abgekürzte Schreibart für Arpeggio habe ich nur einmal vorgefunden, und zwar in J 224 (Ahg. Nr. 7).

Die Bezeichnung „pizzicato“ findet sich bei den Geigen fast gar nicht vor. Das schließt jedoch nicht aus, daß von den Violinen häufig davon Gebrauch gemacht worden ist, da es aus der Behandlung der Geigen bei H ä n d e l hervorgeht.[3]) Die Anwendung des Geigensolo ist in der Kirchenmusik selten. Wird eine Violine aber solistisch geführt, ist sie immer sehr konzertant gehalten; ihr Umfang nach der Höhe zu ist alsdann bis zum a''' erweitert (B 298, Ahg. Nr. 8). Im Tutti geht sie mit der ersten Geige stets in Einklang. Charakteristisch ist die häufig synkopierte Behandlung der Geigen in den Requiems (s. Sa. C 318, Ahg. Nr. 9). Eine Teilung der Geigen in 1, 2, 3, 4 (VVi divisi) habe ich nicht vorgefunden, nur Violine 1 und 2. — Ueber Stricharten und Bogenführung werde ich später berichten.

---

[2]) Jahn-Abert a. a. O. S. 267.

[3]) S. Max Seiffert „Die Verzierung der Sologesänge in Händels Messias“ S. 34 ff.

Viola.

Die Bratsche hat man zu Beginn des 18. Jahrhunderts noch in verschiedenen Arten: Haute contre (Viola I), Taille (Viola II) und Quinte de Violon (Viola III). Die ersten beiden Arten notierte man im C-Schlüssel auf der ersten und zweiten Linie; die letzte, tiefste und größte, die in den Messen der San.-Bibl. ausschließlich vorkommt, und auch unsere heutige Bratsche noch ist, schrieb man im Altschlüssel.[4])

Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts spielte die Viola im Orchester eine kümmerliche Rolle. Der Grund für die Vernachlässigung dieses Instrumentes liegt in den Orchesterverhältnissen dieser Zeit. Es herrscht nämlich allgemein die Sitte, den Violapart von minderwertigen, ja, ausgedienten Geigern spielen zu lassen, ein Mißbrauch, der bis fast in die Neuzeit bestand.[5]) Danach läßt sich die nachlässige Ausführung der Violastimme in den meisten Partituren der Santini-Bibliothek erklären. Die Komponisten scheinen keine Lust und Liebe gehabt zu haben, diese Stimme ordentlich auszufeilen, da ihnen jedwedes Vertrauen auf akkurate Ausführung durch solche Spieler schwinden mußte. — Ferner ist die Bedeutung der Bratsche als harmonisches Füllinstrument insofern gering, als damals alle Werke noch über dem Continuo gearbeitet sind, und die harmonische Füllung noch der Orgel anheim fällt.

Im Orchester wird die Viola verschieden behandelt: Einmal dient sie als harmonisches Füllinstrument, dann läuft sie mit dem Basso in der Oktave; denn der Ton des Kontrabasses ist unbestimmt und bedarf einer Aufhellung, was in der Regel die Violoncelli besorgen. Zu dieser Verdoppelung in der Oberoktav treten noch als Steigerungsmittel der Klangweichheit die Bratschen in der zweiten Oberoktav hinzu.[6]) Ferner wird die Viola auch gern mit der zweiten Geige im Einklang geführt. Sind in Messen zwei Bratschen verwendet, so wird oft folgendermaßen gekoppelt: VVi 1 mit Va I (Melodie) VVi 2 mit Va II (obligate Begleitung), (Sa. B 268, Ahg. Nr. 10). Die Bratschen müssen auch dort, wo keine zwei Systeme eine doppelte Besetzung verlangen, mehrfach, mindestens aber zweifach besetzt gewesen sein, was daraus her-

---

[4]) Fürstenau: „Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden“ 1861/62 Bd. II S. 52/53.

[5]) Friedrich Bayer: „Ueber den Gebrauch der Instrumente in den kirchlichen Tonwerken Mozarts“. Festschrift z. Beethoven-Centenarfeier in Wien 1927. S. 36.

[6]) Bayer a. a. O. S. 36.

vorgeht, daß von den oben erwähnten Bratschisten lange Terzenläufe unmöglich als Doppelgriffe gespielt worden sein können. Nach 1750 wird die Bratsche selbständiger. Die Neuneapolitaner sind hier bahnbrechend. Mehr und mehr bekommt sie von jetzt ab Anteil an der Thematik; sie ergeht sich in imitatorischer und kleinmotivischer Arbeit. Nach der Höhe zu sind ihr sehr enge Grenzen gesetzt. Ueber das d'' kommt sie fast gar nicht hinaus. Ueberhaupt ist sie immer so behandelt, daß sie ganz in der ersten Lage zu spielen ist. (Sa B 45.)

Violoncello:

Um 1650 hatte das Violoncello fast überall die Gambe verdrängt und ihren Platz im Orchester eingenommen. Doch wird es erst um die Wende des 17. Jahrhunderts in den Meßkompositionen verwandt.[7])

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts hat es noch fünf Saiten, die in Quinten gestimmt sind: C, G, D, a, und eine d'-Saite. Die beiden tieferen sind mit Draht umwickelt. Die d'-Saite läßt man mit Rücksicht auf eine bequemere Applikatur späterhin ganz fallen.[8])[9])

Im allgemeinen hat das Violoncello gegenüber den Violinen im Kirchenorchester des 18. Jahrhunderts keine Selbständigkeit erlangt. Es gehört zu den Fundamentinstrumenten, die mit der Orgel den Generalbaß auszuführen haben. So hat es auch in den Partituren kein eigenes System, sondern ist mit Orgel und Kontrabaß (organo e bassi) zusammen notiert. Das schließt aber nicht aus, daß es solistisch verwandt werden kann; (Sa. B 289, P 234, Ahg. Nr. 11); in solchen Fällen wird es eigens notiert. Soll das Cello allein den Basso Continuo ausführen, wird es, wie auch aus der Händelpraxis hervorgeht, durch Vorzeichnung des Tenorschlüssels angegeben. Sollen Bässe und Violoncelli schweigen und die Orgel allein den Continuo ausführen, so bezeichnet man das alsdann durch „tasto solo", „organo solo" u. a. m. Koppelungen des Violoncell an die höheren Streicher weisen die Partituren nicht auf. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts zeigt sich vor allem bei den Neuneapolitanern die Vorliebe, in den Meßkompositionen das Violoncello solistisch anzu-

[7]) Guido Adler a. a. O. S. 25.

[8]) Fürstenau a. a. O. S. 53.

[9]) Wahrscheinlich ist in den Cellokonzerten Boccherinis noch das fünfsaitige Violoncell angewandt worden.

wenden. In dieser Funktion ist es ganz figurativ und konzertant gehalten und steht bezüglich des theatralisch strahlenden Koloraturenwerkes den Violinen nicht nach. Hier wird in der Regel der allgemeine Umfang nach der Höhe zu (bis d') bis a' oder b' erweitert. (Sa. P 234, Ahg. Nr. 12). Die Cellostimmen der San.-Bibl. entbehren aber alle noch jenes Schmelzes, den wir sonst überall um diese Zeit schon antreffen (vgl. Händel „Caecilienode").

Contrabaß:

Der Contrabaß oder Contraviolon mit vier, höchstens fünf Saiten, gewöhnlich Violone genannt, hat gegen Ende des 17. Jahrhunderts den älteren Violono und Accordo fast ganz aus dem Orchester verdrängt.[10])

Von jeher ist der Contrabaß ein sechzehnfüßiges Instrument gewesen, d. h. seine Töne klingen alle eine Oktave tiefer, als sie geschrieben sind. Betreffs der Saitenzahl und ihrer Stimmungen tritt erst nach 1750 in Italien eine Einheit ein. Sechssaitige Violonen waren sehr selten, dagegen fünf-, vier- und dreisaitige viel in Gebrauch. Unsere heutige Stimmung E, A, D G datiert erst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts. Bis dahin war die Stimmung verschieden. Sachs führt Quinten-, Quarten- und Terzenstimmungen an. Nach Praetorius 1618 stand der Baß in F, C, G, D A nach Laborde 1780 in Es, A, D G c. Die tiefe Contra-C-Saite kommt erst im 19. Jahrhundert auf. Der vorhin erwähnte dreisaitige kleinere Baß hat den Vorteil, daß sein Ton klarer und trefflicher ist.[11]) Heute ist er besonders in Frankreich noch als Soloinstrument in Gebrauch.

Im Kirchenorchester des 18. Jahrhunderts fungiert der Contrabaß als Grundlage. Sein großes Tonvolumen gibt dem ganzen Orchester, besonders im Tutti, erst das Fundament und die rechte Fülle. Die Baßtechnik ist um diese Zeit noch sehr gering. Große Figuren und Läufe, wie wir sie heute oft vorfinden, sind ziemlich ausgeschlossen. Eine große Vorliebe besteht für das Pizzicatospiel an Pianostellen. (Sa. B 284, B 96, Ahg. Nr. 13.) Wie das Violoncello, geht auch der Contrabaß nie über das d' oder e' hinaus.

---

[10]) Fürstenau a. a. O. S. 35 und Sachs Reallexikon: Contrabaß.

[11]) Sachs a. a. O. S. 224.

B. Holzblasinstrumente:

Flöte:

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts finden wir im italienischen Kirchenorchester noch beide Arten von Flöten vertreten: Die alte Schnabelflöte (flute à bec) und zwar die Tenorflöte und die sich immer mehr vervollkommnende Querflöte (flauto traverso). Die Tenorschnabelflöte ist noch ohne jede Klappe. Hierfür ist aber noch ein besonderes Loch für den kleinen Finger vorhanden. Zwar ist es möglich, mit Hilfe von Gabelgriffen und Halblochdeckungen die ganze chromatische Skala zu blasen, mit Ausnahme des tiefsten Halbtones, den man nicht hervorbringen kann.[12]) Der Tonumfang der Schnabelflöte erstreckt sich vom fis' bis zum a".

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts ist die Schnabelflöte gänzlich durch die Querflöte aus dem Kirchenorchester verdrängt. Man lernte um diese Zeit mehr und mehr ihre Vorzüge schätzen. Schon die Möglichkeit der Nüancierung aller Töne war von großem Einfluß.

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts hatte die Querflöte die erste Klappe für den Ton dis, und zwar für die tiefe und mittlere Oktave, erhalten. Um 1722 fügt man den C-Fuß an, um noch einen tieferen Ton blasen zu können; zugleich erhält die Flöte die cis-Klappe. Weitere Vervollkommnungen sowie das Anbringen der f-, gis- und b-Klappen fallen erst in die zweite Hälfte und gegen Ende des 18. Jahrhunderts.[13])

Der Tonumfang der Querflöte erstreckt sich nun vom c' bis a'", (Sa. D 3). Eine andere Art von Flöten wird in den Meßkompositionen nicht verlangt. Wohl gab es noch eine kleinere Traversa, die sogenannte Terzflöte, in f, doch war diese im Orchester wenig gebräuchlich.

In den 243 Instrumentalmessen der San.-Bibl. aus dem 18. Jahrhundert wird die Flöte nur 15mal verlangt. In den meisten Fällen ist sie dabei nur in Solopartien angewandt, wie z. B. im „Incarnatus est", wo es auf Situationsschilderung ankommt. Wie in Händels[14]) „Caecilienode" tragen sie dann in solchen Fällen oft einen pastoralen Charakter. Die spärliche Verwendung in den Meßkompositionen hat ihren Grund in

---

[12]) s. Volbach: „Modernes Orchester" Bd. I S. 57/58.
[13]) Sachs a. a. O. und Fürstenau a. a. O. Bd. II S. 54.
[14]) s. Volbach „Händel"; desgl. „Abendbild" aus Händels „Salomo": .... „nie trüb Euch ein Unhold den Frieden der Nacht...."

dem Charakter des Instruments. Die Flöte wird nämlich als Instrument zur Wiedergabe individueller Stimmungen aufgefaßt, sie ist ein farbengebendes Instrument, das vor allem elegische Gefühlsmomente zum Ausdruck bringt.[15])

Was die Behandlung der Flöte im Orchester anbelangt, so können wir verschiedene Stadien feststellen. Zunächst ist ihre Anwendung sehr vorsichtig, meist geht sie noch mit den Geigen im Einklang, bezw. in der Oberoktav. In dieser Art fungiert sie noch zu Anfang des 18. Jahrhunderts lediglich als koloristisches Farbregister (Sa. B 298, Ahg. Nr. 14), das den Zweck hat, den satten Streicherklang etwas aufzuhellen. Von da an erscheint sie jedoch in selbständiger Führung, von den Streichern begleitet. (Sa. B 46, Ahg. Nr. 15.) Soli für die Flöte sind sehr selten; fällt ihr aber eines zu, wie z. B. in A 126 (Ahg. Nr. 16), so ist sie sehr konzertant und figurativ geführt und stellt technisch hohe Anforderungen an den Ausführenden.

Werden zwei Flöten verwandt (Sa. B 298, Ahg. Nr. 17), so stehen sie, abgesehen von den vielen Unisono- und Oktavengängen, meist im Terz- oder Sextabstand zueinander.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts tritt in der Behandlung der Flöte eine Aenderung ein. Man koppelt sie nun an die Oboen, Corni und gegen Ende des Jahrhunderts an die neu aufkommenden Klarinetten (Sa. B 298). Die Führung mit den Streichern gibt man fast ganz auf. In Gemeinschaft mit den anderen Blasinstrumenten wird sie nunmehr koloristisch und tuttiverstärkend gebraucht. Bezüglich der Koppelung von Flöten und Oboen finden wir oft für beide Instrumente nur ein System angegeben (Sa. J 19, J 223). Pausieren bzw. Wiedereinsetzen der einzelnen Instrumente wird durch senza ... bzw. con .... vermerkt. In Gemeinschaft mit den Bläsern wirkt die Flöte nur harmonisch füllend. Ihr Tonumfang geht in dieser Funktion nie über das g" hinaus (D 3). Mit Hörnern und Oboen bzw. Klarinetten hält sie lange liegende Noten aus, oder sie wirkt insgesamt rhythmisierend.[16])

Oboe:

Die Oboe zeigt eine bedeutendere Vergangenheit als die Flöte. Zu Anfang des 18. Jahrhunderts finden wir sie daher schon viel entwickelter als diese. Lange vor 1700 hatte sie die

[15]) Volbach: „Modernes Orchester" Bd. II S. 29.
[16]) In der Messe G. 203 sind für alle Instrumente Streicher und Bläser, Sordinen vorgeschrieben. Dämpfer für Oboen und Flöten sind mir indes unbekannt und unverständlich.

Schalmei vollends aus dem Orchester verdrängt. Im 18. Jahrhundert selbst erfährt sie manche Aenderung und Verbesserung. Trotz allem aber zeigt die Behandlung der Oboe immer noch große Schwächen. So sind z. B. überblasende Bindungen, gewisse Triller u. a. m. schwer zu spielen.[17]) Alles, was auf der alten Oboe schwer auszuführen ist, wird von den Komponisten dieser Zeit vermieden. Die tiefe Lage tritt allmählich ganz zurück; mehr und mehr bevorzugt man die Mittel- und hohe Lage. Dies hat seinen Grund darin, weil das tiefe Register klanglich sehr abhebt. Zu Anfang des 18. Jahrhunderts hat die Oboe erst zwei Klappen (c und dis).[18]) Die chromatische Skala muß wie bei der Flöte durch Gabelgriffe und Halblochdeckungen ausgeführt werden. Von den sechs Löchern der Oboe, die mit den Fingern zugedeckt werden, ist das dritte in zwei Halblöcher geteilt. In dieser Gestalt bleibt sie bis zu Ende des 18. Jahrhunderts. Erst jetzt werden alle die Verbesserungen angebracht, durch die Gabelgriffe und Halblochdeckungen wegfallen. Die Anbringung des Ueberblaseloches, der cis-, gis- und h-Klappen, fällt ebenfalls in diese Zeit. Auch werden einige Klappen zum Zwecke einer leichteren Bindung verdoppelt. Es scheinen aber sich die Verbesserungen nicht sogleich allgemein durchgesetzt zu haben, rechnet doch die Oboeschule von G a r n i e r (Ende des 18. Jahrhunderts) noch mit der alten Oboe, die nur zwei Klappen besaß. Da die meisten Oboisten dieser Zeit oft Flöte, späterhin auch Klarinette spielen mußten, wäre es noch eingehender zu untersuchen, inwieweit Beeinflussung der gegenseitigen Technik und Klappenanlage vorliegt.[19]) Außer der gewöhnlichen in c stehenden Oboe gibt es in dieser Zeit noch andere Arten: die Oboe bassa (grand hautbois) steht eine Terz tiefer in a, die Oboe da caccia eine Quinte tiefer in f, dem jetzigen Englischhorn entsprechend — die Oboe d' amore gleicht in Technik und Anlage der gewöhnlichen Oboe, nur hat sie eine engere Stürze.[20])

In der Kirchenmusik waren Oboe und Fagott lange Zeit die einzigen Holzblasinstrumente. Später, als noch andere hinzukommen, behält die Oboe die Vorherrschaft. Anfangs stützte sie lediglich die Harmonie oder verdoppelte die Singstimmen. —

---

[17]) Küffner-Volbach: Oboeschule.

[18]) Siehe Halbig: Gesch. der Klappenanlage an den Holzblasinstrumenten, Kap. Oboe.

[19]) Literatur hierüber: Lavoix „L'histoire de l'instrumentation" 1878; Fürstenau a. a. O.; Wlach „Die Oboe bei Beethoven" (Festschrift z. Beethoven-Centenarfeier), Wien 1927.

[20]) Fürstenau a. a. O. S. 54/55, Bd. II.

In den Messen der Sa.-Bibl. aus dem 18. Jahrhundert müssen wir in der Oboenbehandlung zwei Arten unterscheiden: zunächst tragen die Oboen ganz und gar Streichercharakter, sie werden wie die Violinen behandelt, gehen oft mit diesen colla parte. (Sa. A 99, B 268, B 450, Ahg. Nr. 18.) Dabei stehen Oboe I und II genau wie die Geigen, abgesehen von Unisono- und Oktavenpassagen, meist im Terz- oder Sextabstand zueinander. Bezüglich der Thematik ist bei der Koppelung Oboen-Violinen zu sehen, daß die Oboen immer das Thema genauer, charakteristischer bringen, während die Geigen eine konzertierende und figurative Variation dazu geben. (Sa. A 99, S 123, Ahg. Nr. 19.) Eine Behandlung, die der charakteristischen Klangfarbe der Oboe Rechnung trägt, haben wir im 18. Jahrhundert noch nicht. Sie erfüllt lediglich koloristische Zwecke oder fungiert als tuttiverstärkendes Instrument; ein ausgesprochenes Wechselspiel zwischen Geigen und Oboen, wie bei dem späteren Haydn, besteht noch nicht. In den meisten Fällen sind sie pausenlos den ganzen Satz hindurch in Tätigkeit. Später, um 1770, tritt die Oboe solistisch auf, wobei sie von den Geigen obligat begleitet wird. (Sa. B 96, Ahg. Nr. 13.)

Die andere Behandlungsart verbindet die Oboen mit den Hörnern zu einem Quartett, das lediglich lange, breite Akkorde auszuhalten hat. Hierbei ist die technische Führung sehr reduziert. Ihr allgemeiner Tonumfang, der sich vom C bis zum a''' erstreckt, geht in dieser Behandlung nie über das g'' hinaus. (Sa. A 99, B 31, B 96, B 268, Ahg. Nr. 20.) Hier hat die Oboe die Funktion eines Forteregisters und wirkt nur harmonisch füllend, hilft also mit an der Eliminierung des Generalbasses.

Klarinette:

Die Klarinette, die 1690 von Johann Christoph Denner (Nürnberg) aus dem alten Chalumeau konstruiert wurde, kommt erst 1790 in den Meßkompositionen der Sa.-Bibl., und zwar nur viermal, vor. Ungefähr dreißig Jahre früher war sie in Deutschland zum ersten Mal im Orchester verwandt worden (Mannheim).

Abgesehen von ihrer Klangfarbe unterscheidet sie sich von der Flöte und Oboe hauptsächlich dadurch, daß sie beim Ueberblasen in die Duodecime überspringt (quintieren). 1690 besaß sie am Oberstück eine a'- und auf der Hinterseite eine h'-Klappe. 1720 verkleinerte man das h'-Loch, sodaß es zu einem b'-Loch wird, und rückt es höher an den Schnabel heran. Damit wird es zugleich ein Duodecimloch, das das Ueberblasen bedeutend er-

leichtert. Das ausgefallene h'-Loch und eines für das b' bohrt man in das verlängerte Unterstück und deckt es mit einer langstieligen Klappe zu. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts fügte man noch zwei weitere Klappen an, eine für fis-cis" und eine für gis-dis".[21])

In den meisten Fällen findet die Klarinette in B Anwendung. An zweiter Stelle steht die C-Stimmung. In den Orchestern der profanen Konzertmusik kommen außerdem noch Klarinetten in A und D vor. Die vier Partituren der San.-Bibl., die Klarinetten verlangen, rechnen mit einer C-Stimmung. Sie tragen hier noch ganz Oboencharakter und sind mit diesen sogar noch zum Teil auf einem System notiert. Ihre Behandlung im Orchester ist noch sehr unsicher und zaghaft. Man läßt mitunter die Wahl zwischen Oboen und Klarinetten. Im großen und ganzen gehört letztere eigentlich noch nicht zu den Instrumenten des italienischen Kirchenorchesters des 18. Jahrhunderts. Ihre ganze Anwendung ist noch ein zaghaftes Experimentieren. Erst das 19. Jahrhundert räumt der Klarinette einen festen Sitz im Orchester ein.

Fagott:

Das Fagott (Baß der Oboe), das bereits im 16. Jahrhundert erfunden wurde,[22]) bestand aus zwei Stücken. Es hatte einen absoluten Tonumfang vom contra C bis zum f' und g'. Im 17. Jahrhundert besaß es schon eine D-, F- und B-Klappe. Die vierte Klappe, und zwar für As, wird erst um 1730 angebracht. Um die Wende des 18. Jahrhunderts erhält es noch eine fünfte Klappe für den Ton Es. Alle anderen Verbesserungen und Aenderungen bis zur heutigen Gestalt fallen in das 19. Jahrhundert.[23])

Zu Anfang des 18. Jahrhunderts wird das Fagott viel öfter angewandt, als man in der Regel annimmt. In reinen Instrumentalkompositionen der damaligen Zeit kommen Stellen für Fagott vor, die schon eine bedeutende Technik von den Spielern verlangen.[24])

In der Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts spielt das Fagott die Rolle eines Verdoppelungsinstrumentes des Basso Continuo, mit dem es das System gemeinsam hat. Wird es solistisch angewandt, ist es eigens notiert. Was seine Stimmführung anbe-

---

[21]) Sachs: Lexikon.
[22]) s. Volbach „Modernes Orchester" Bd. I S. 70.
[23]) s. Chr. Almenräder: „Traité sur le perfectionnement du basson" avec 4 tables.
[24]) Fürstenau a. a. O. Bd. II S. 55/56.

langt, geht es meist mit dem Violoncello. Schon hier sei bemerkt, daß das Fagott im Orchester stets chorisch besetzt ist (fagotti). Koppelungen an höhere Streicher oder Bläser kommen nur sehr selten vor. (Sa. P 27, Ahg. Nr. 21.) Im großen und ganzen bleibt es auf seine Funktion als Fundamentinstrument beschränkt. Sein Tonumfang entspricht in den Meßkompositionen vollends dem des Violoncellos (vom C bis d'). Fällt ihm ein Solo zu, so ergeht es sich sehr konzertant; brillante Läufe und Sprünge durch zwei Oktaven sind da keine Seltenheit mehr. Sein Tonumfang ist nach Höhe und Tiefe zu erweitert (B bis f'). (Sa. A 126, Ahg. Nr. 22.)

C. Blechblasinstrumente:

Trompete:

Gegenüber der hohen Kunst des Klarinblasens zu Bachs und Händels Zeit, zeigt in der Geschichte der Trompete ihre Verwendung im italienischen Kirchenorchester des 18. Jahrhunderts einen Rückschritt bezüglich der Technik. Bis zum Jahre 1756 treffen wir in den Messen der Sa.-Bibl. nur vereinzelt eine wirkliche Klarinbehandlung im Sinne Bachs und Händels. — Zum Verständnis der beiden Beispiele (Ahg. Nr. 23) sei bemerkt, daß die Trompeten in der Regel so notiert sind, wie sie in Wirklichkeit erklingen. (Sa. B 45, V 38, Ahg. Nr. 23.)

Allmählich hat sich ein Registerwechsel vollzogen. Es wird nur noch die tiefe Prinzipal- und Ripien-Trompete angewandt. Im Gegensatz zu Bachs und Händels Zeit, wo man unter Klarin eine Melodie in der Lage des Diskants verstand, die sich selbst über das c''' erstreckte, ist Clarino im 18. Jahrhundert in Italien der Kollektivbegriff für Trompete. Um die Wende des 18. Jahrhunderts finden wir oft Clarino vorgezeichnet, wo es sich aber in keinem Falle um irgendwelche Trompeten handeln kann. Die Stimmen stehen im Tenorschlüssel, und die Passagen sind so chromatisch, daß in einer tiefen Lage die Ausführung auf Naturtrompeten unmöglich ist. Da die Ventiltrompete noch nicht in Gebrauch war, müssen hier wohl Klarinetten gemeint sein. (Sa. P 234, P 357, Ahg. Nr. 24, a, b.)

Die Bedeutung des Wortes Clarino muß sich geändert haben und unterschiedslos für hohe Trompeten und Klarinetten gebraucht worden sein. In B 31 liest man auf dem Titelblatt „Clarini", während vor dem System „Clarinetti" verzeichnet ist. In der Messe P 432 und P 27 sehen wir Klarinetten im Tenorschlüssel verlangt, mit einem Tonumfang von g bis g', die die-

selbe Stimmführung aufweisen, wie die soeben angeführten Clarinobeispiele. In P 20 ist ein Clarino-Solo im Tenorschlüssel, das bis zum tiefen B geht.

Die gebräuchlichsten Trompetenarten waren die sogenannten chortönigen, welche in D, einige auch in Es standen. Mit diesen Instrumenten konnte man bequem Principal und Clarin blasen. Die Clarinstimme erstreckte sich bis zum es'", die Principalstimme nur bis zum g". Im Gegensatz zur Klarine, die ein kleines flaches Mundstück mit engem Kessel hat, besitzt die Principaltrompete ein breiteres und tieferes Mundstück.[25]) — Um aus einer D-Trompete eine in C zu machen, setzte man einen ganztönigen Krummbogen darauf.[26]) Außer D- und C-Stimmungen kommt nur noch B, F und Es vor. Die B-Stimmung ist wohl noch häufiger als C und D. B-Trompeten haben wir hoch und tief. (Sa. B 31, 298, 450.) Um Klarin in Es blasen zu können, wird auf die kammertönige F-Trompete ein ganztöniger Krummbogen gesetzt. Tonarten wie es, des, ges und h kommen für Trompete nicht vor.

Die Trompete wird in den Meßkompositionen meist angewandt in Sätzen festlichen und glanzvollen Charakters. Ihr Hauptgebiet ist das „Gloria". Die Verwendungsart ist allerdings sehr primitiv, fast nur rhythmusgebend und tuttiverstärkend. Manchmal finden sich unscheinbare Ansätze zur Melodieführung, natürlich im Rahmen der Naturtonskala. Die Ripientrompete ist ausschließlich Forteregister, und wenn Pauken angewandt sind, immer mit diesen verbunden. (Sa. P 443.) In dieser Zeit sind die Pauken von den Trompeten noch untrennbar. Sordinen (das Schalloch beengende Kegel), die schon zu Monteverdis Zeit bekannt waren, werden gern angewandt, vor allem in den Requiems. (Sa. G 30.) Kommen Töne vor, die außerhalb der Naturtonskala liegen, so werden sie durch Lippenpressung geblasen. So ließ sich in dem folgenden Beispiel Nr. 25 das f auf fis setzen. (Sa. P 136, Ahg. Nr. 25.) Vielleicht wurden sie aber auch durch Stopfen hervorgebracht, d. h. indem man die flache Hand in den Schallbecher einführte, wodurch der Ton je nachdem um einen Halb- oder sogar um einen Ganzton vertieft wird.[27])

---

[25]) s. Eichhorn: Das alte Klarinblasen auf Trompeten, 1894.

[26]) Die Anwendung von Krummbögen zwecks Stimmungswechsel war schon zu Prätorius' Zeiten bekannt.

[27]) Das Stopfen war schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts bekannt. Bei den alten Trompeten war es aber nicht möglich, den Schallbecher bequem mit der Hand zu erreichen. Daher wurden die Instrumente gedrängter gebaut. — Hierüber siehe Eichborn: „Das alte Klarinblasen", S. 21.

Werden Trompeten und Hörner verwandt, so treten sie immer zusammen auf, häufig im Unisono. Während die Hörner oft allein angewendet werden, kommen die Trompeten nur in Verbindung mit diesen vor. Sind tiefe Hörner dabei, so verdoppeln sie die Trompetenstimme in der unteren Oktave. Oft steht die Wahl zwischen Hörnern und Trompeten frei, beide sind zuweilen auf einem System notiert mit der Vorschrift „Corni e Trombe" oder aber „Corni o Trombe". (Sa. B 298.) Die Trompeten sind meist lange Strecken hindurch pausenlos in Tätigkeit, jedoch nur beim Chorgesang und in Ritornellen, niemals spielen sie in Solopartien mit. Sie wirken also koloristisch und fungieren als reine Forteregister.

Horn.

Weit mehr als die Trompete verwendet man in Italien im Kirchenorchester des 18. Jahrhunderts das Horn. Wie jene wird es auch nur koloristisch und als Forteregister angewandt. Es markiert den Rhythmus oder füllt die Harmonie aus durch lange liegende Töne. — Betreffs der Stimmungen haben wir in den Meßkompositionen Hörner in: B (Sa. B 298), C (Sa. B 297), D (Sa. C 126), Es (Sa. P 120), F (Sa. B 410), G - A (Sa. B 334), hoch b (Sa. B 45), c (Sa. P 357), g (Sa. B 334) und es (Sa. B 152). Die Stimmungen C und D sind die gebräuchlichsten. Die Bezeichnungen für die Stimmungen der Blechblasinstrumente sind im 18. Jahrhundert in den Messen eigenartig. Man schreibt: „Corno in C sol fa ut" für „Corno in C", „D la re" = D, „E la fa" = „Es", „E si mi" = „E", „F fa ut = F, „G re sol ut" = G, „A la mi re" = A und „B fa" = B.

Durchweg sind Hörner wie Trompeten so notiert, wie sie in Wirklichkeit erklingen. Stehen sie in unserer heutigen Notation, werden sie von oben nach unten gelesen. Für einige Stimmungen wenden die Komponisten dieser Zeit zuweilen verschiedene Schlüssel an. Doch scheint hier mehr Willkür als allgemeine Ueblichkeit zugrunde zu liegen. Im Violinschlüssel sind durchweg notiert Hörner in: C, D, E, A und hoch b, c, g, es. Corno in F findet sich im Mezzosopranschlüssel vor (Sa. P 235), „Es" im Tenor- und Baßschlüssel (Sa. P 234), „B" im Tenorschlüssel (Sa. P 237), „G" und „C" im Baßschlüssel. Also sind alle so geschrieben, wie sie in Wirklichkeit erklingen. Von Stopftönen wird nicht viel Gebrauch gemacht, da Abweichungen von der Naturtonskala noch zu seltenen Ausnahmen gehören. Das tiefe contra G, das auf dem Naturhorn schwer zu blasen ist, kommt nirgends

vor. Der tiefste Ton ist F, die Höchstgrenze g". Die Töne darüber hinaus sind ohnedies auf Hörnern in Es, F, G, A, B sehr schwer hervorzubringen.

In den Messen wird in den einzelnen Sätzen je nach der Tonart jedesmal eine andere Stimmung der Hörner verlangt. Das nur einige Male vorgeschriebene Corno da Caccia, meist in G und im Baßschlüssel notiert, unterscheidet sich in seiner Behandlung in keiner Weise von der des Hornes. — In dem mir vorliegenden Material sind die Hörner teils an die Oboen, teils an die Trompeten gekoppelt, mit denen sie lange Sätze hindurch pausenlos in Tätigkeit sind. (Sa. B 45, 96, Ahg. Nr. 26a.) Soweit die Naturtonskala es gestattet, gehen sie mitunter mit den Singstimmen auf kurze Strecken colla parte. In B 298 finden wir Corni an Oboen und Flöten, in B 45 (Ahg. Nr. 26b) an die zweifach besetzten Bratschen gekoppelt. Erst mit der Erfindung der Ventile im 19. Jahrhundert wird dem Charakter des Hornklanges in der Thematik vollends Rechnung getragen.

Posaune:

Gegenüber dem 17. Jahrhundert, wo von Posaunen viel Gebrauch gemacht wurde, hat ihre Verwendung und Technik im Kirchenorchester des 18. Jahrhunderts einen großen Rückschritt zu verzeichnen. Wie der Contrabaß bei den Streichern, so erlangt auch sie von allen Blasinstrumenten die geringste Selbständigkeit. Sie wirkt nur glanzgebend und tuttiverstärkend. Ein eigenes System für Trombone fehlt in den Partituren. Die Aufgabe der Posaune besteht darin, die Singstimmen colla parte zu begleiten, ein Gebrauch, der sich bis zu Beethovens „Missa solemnis" und Schuberts „Es-Dur-Messe" erhalten hat. In der Regel werden Alt-, Tenor- und Baßposaunen angewendet, letztere allerdings am häufigsten. Das Mitspielen bezw. Pausieren zeigen die Anmerkungen: „Tutti, solo, senza" oder „con tromboni" an. Daraus erhellt, daß sie nicht obligat zum Orchester gehören, sondern nur bei festlichen Anlässen hinzugezogen werden, was sich auch aus den Orchesteraufstellungen dieser Zeit ergibt, in denen nie Trombonen als obligat besetzte Instrumente angeführt werden. Bezeichnend ist es auch, daß selbst bei Mozart z. B. in der alten „Don Juan"-Partitur die Posaunenstimmen hinten im Anhang stehen.

D. Schlaginstrumente:

Timpani:

Im Kirchenorchester des 18. Jahrhunderts in Italien kommen die Pauken so gut wie gar nicht vor. In den 243 Instrumentalmessen aus der Sa.-Bibl. habe ich nur drei Partituren gefunden, wo Pauken ausdrücklich verlangt werden, wo sie auch ein eigenes System haben. In zwei Fällen B 248 und P 443 gehen sie immer mit den Trompeten. In B 298 allerdings, die im Jahre 1799 geschrieben worden ist, also am Ende des Jahrhunderts, sind die Pauken für sich allein geführt. Hier sind sie nicht mehr lediglich Forteregister, an leisen Stellen treten sie auf, ein langer Wirbel leitet das Graduale zu dieser Messe ein. (Sa. B 298, Ahg. Nr. 27.) — Gestimmt sind die Pauken in Quinten, bzw. Quarten: Tonica und Dominante. Daß die Pauken außer in diesen drei Fällen nicht gebraucht worden sind, ist höchst unwahrscheinlich, wenn sie auch nicht in den Partituren stehen. Trompeten und Pauken gehören in der damaligen Zeit zu jenen Instrumenten, die „zur Erhöhung der Festlichkeit herangezogen werden".[28]) Ihrer engen Verbindung mit der Trompete entsprechend, fungiert die Pauke im 18. Jahrhundert lediglich als Forteregister und rhythmusgebend. Charakteristische und tonmalerische Anwendungen gehören in dieser Zeit noch zu seltenen Ausnahmen.

E. Tasteninstrumente:

Orgel, Cembalo:

Das Hauptinstrument für die Ausführung des Generalbasses ist im italienischen Kirchenorchester des 18. Jahrhunderts die Orgel. Bei den Neuneapolitanern indes finden wir auch das Cembalo neben der Orgel vertreten. (B 183, S 112.) In unseren Meßkompositionen ist die Orgel lediglich ein akkordisches Füllinstrument und ein Forteregister. Ihre Hauptaufgabe ist die Begleitung der Chöre. Im Solo ist ihre Mitwirkung offenbar eine beschränkte. Das beweisen die vielen Anmerkungen im Solo für Orgel, wie: senza organo, tasto solo, sowie auch der vorgeschriebene Tenorschlüssel. Sind Cembalo und Orgel zusammen vertreten, so wäre die Ausführung der Händelpraxis entsprechend, wie folgt: Das Cembalo spielt immer mit in Chören und Solis, die Orgel hingegen nur in den Chören.[29]) Im Großen und Ganzen glaube ich, deckt sich diese Praxis mit der italieni-

[28]) Ed. Kommorzinski: „Mozarts Messen" S. 53.
[29]) Volbach, Händel.

schen des 18. Jahrhunderts; steht doch Händel, sowohl was sein Orchester als auch dessen Praxis anbelangt, ganz unter italienischem Einfluß.

Bezüglich ihrer Funktion als Forteregister ist die Orgel an Pianostellen meist ausgeschaltet. Ein Forte- und Pianospiel wird in der Stimme durch „organo aperto" (forte) und „organo chiuso" (piano) angezeigt. Offenbar haben diese termini technici ihren Ursprung aus der Praxis des Registeröffnens und -schließens. Die Lage der Akkorde und die Wahl der Register ist immer dem Geschmack und Feingefühl des Ausführenden überlassen. Ein Schweigen der Fundamentinstrumente wird durch „Organo solo", ihr Wiedereinsetzen durch „Tutti" angezeigt. Ob beziffert oder nicht, ist die Behandlung der Orgel im 18. Jahrhundert eine recht primitive. Gegen Ende des Jahrhunderts mehren sich die Kompositionen, in denen für lange Strecken die Orgel einfach fortgelassen wird. Manche Messen sind ohnedies durch die akkordisch füllenden Blasinstrumente gut ohne Orgel ausführbar, ein Zeichen, daß der Generalbaß gegen Ende des 18. Jahrhunderts ganz aufgegeben wird.

2. Ueber die praktische Ausführung des Basso Continuo im italienischen Kirchenorchester des 18. Jahrhunderts.

Im 18. Jahrhundert liegt die Pflege des reinen a Capella-Gesanges im Sinne Palestrinas völlig darnieder. Zweierlei Ursachen bedingen diese Tatsache. Einerseits wurden die Chöre sehr vernachlässigt, was zum übertriebenen Sologesang in der Kirche führte; dann aber entwickelte sich das Orchester immer mehr. In Rom wurde in den Kirchen jedes Chorwerk, ob Messe, Vesper usw. von der Orgel begleitet, wozu in der Regel noch Contrabässe hinzutraten. Jedes Chorwerk, sogar Palestrina, erhielt seinen Basso Continuo. Messen mit solch einer Begleitung hießen im weitesten Sinne des Wortes noch „a Capella-Messen". Die Anzahl der Contrabässe richtete sich nach der Zahl der Sänger. So wurden z. B. in der Peterskirche in Rom sechs Contrabässe gespielt, was einen „höchst wohltätigen Effekt" hervorrief.[1]) Nur in der Sixtinischen Kapelle wurde noch reiner a Capella-Gesang gepflegt. Obige Tatsache findet auch in der Sa.-Bibl. ihre Belege. Als Beispiel führe ich einen Basso Continuo aus der Messe B 276 (Ahg. Nr. 28) an, woraus eine Streicherbegleitung einwandfrei hervorgeht.

[1]) G. L. P. Sievers: Kirchenmusik in Rom (Caecilia Bd. VIII) S. 215.

Auch finden sich oft in den Orgelbegleitungen Tremolonoten, die nach B 284 (Ahg. Nr. 29) auf der Orgel in Oktaven ausgeführt worden sind.

Im Kirchenorchester führen neben Orgel, Cembalo und Contrabaß noch andere Instrumente den Generalbaß aus, die man mit dem Sammelnamen „Fundamentinstrumente" bezeichnet. Hierzu gehören außer obigen dreien noch Violoncello, sehr oft Viola, Fagott, Theorbe und Laute. Obwohl letztere auf keiner Partitur eigens vermerkt sind, werden sie dennoch bis 1750 mitgespielt haben. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sind sie aber vollends aus dem Orchester verschwunden. Die Auswahl der einzelnen Fundamentinstrumente innerhalb der Komposition geschieht durch Anmerkungen, wie senza organo, senza ripieni, Tutti, usw., oder durch Schlüsseländerungen.

Obwohl der Generalbaß gegen Ende des 18. Jahrhunderts immer mehr an Bedeutung für das Orchester verliert, wird er doch nicht ganz fallen gelassen, so hat z. B. Mozarts Requiem noch einen notwendigen Basso Continuo. Im Jahre 1805 finden wir im Dresdener Orchester noch zwei Cembalisten, 1810 im staatlichen Orchester zu Paris noch einen Cembalisten angestellt.[2]) Ist das Orchester infolge der akkordischen Fülle durch die Blasinstrumente in Wirklichkeit nicht mehr auf die harmoniestützenden Instrumente angewiesen, so ist nach meiner Ansicht im Kirchenorchester die Orgel nie fortgelassen worden. Denn wo die Orgel einmal in der Kirche vorhanden war, wird man sie auch stets zum Orchester hinzugezogen haben. Zwar fungiert sie jetzt nicht mehr in erster Linie als Fundamentinstrument, sondern sie dient mehr und mehr als klangliche Verstärkung.

Der Generalbaß ist immer sehr melodisch geführt, nimmt zuweilen auch an der Thematik teil. (A 99.) Chor, bzw. Orchester und Generalbaß stehen zueinander in einem umgekehrten Verhältnis. Ist der Chor oder das Orchester sehr figurativ, so wird der Basso Continuo als Fundament meist in langen ruhigen Noten gehalten; je einfacher dagegen Chor und Orchester geführt sind, umso konzertanter ergeht sich der Generalbaß. In den weitaus meisten Fällen ist er mit dem Vokalbaß identisch. Mitunter tritt auch der Fall ein, daß der Basso Continuo die Singstimme in Figuren auflöst, und zwar in fortlaufenden gleichen Notenwerten. Hierbei ist zu beobachten, daß solch eine Variation an allen gleichen Stellen des Vokalbasses jedes Mal stereotyp wiederkehrt. (Sa. B 267, Ahg. Nr. 30.) An Stellen, wo die

---

[2]) Mennicke, Carl: a. a. O. S. 284.

tiefste Stimme nicht der Baß ist, nimmt der Continuo grundsätzlich immer die jeweils tiefste Stimme mit. Diese wird alsdann von der Orgel und all denjenigen Instrumenten ausgeführt, die die betreffende Stimmlage haben. (Sa. B 267, Ahg. Nr. 31.)

Die Bezeichnung Tutti und Solo in der Generalbaß- bezw. Orgelstimme sind nur ein Hinweis für den Organisten, daß an dieser Stelle der Chor bzw. ein Solo zu singen hat, um dementsprechend die Stärke der Register auszuwählen und den Basso Continuo auszuführen. Ist in den Partituren, wie z. B. in J 229, ein eigenes System für Cello und Contrabaß eingezeichnet, so werden dennoch beide Systeme fast immer unisono geführt, nur an Solostellen ergeht sich das Cello etwas konzertanter, vor allem im Akkordbrechungsspiel. Der Contrabaß rhythmisiert nur. (Sa. B. 7, Ahg. Nr. 32.)

Unsere Kenntnis über den Generalbaß stützt sich im allgemeinen auf die Werke von Heinichen, Mattheson, Philipp Emanuel Bach u. a. Nach ihnen ist die Begleitung zwei-, drei-, vier- und mehrstimmig. Außer homophoner Akkordik kann der Generalbaßspieler, wo es angeht, auch kontrapunktieren, doch ist bei allen Begleitungen der Charakter des betreffenden Stückes ausschlaggebend. Bei den Chören geht die Orgel meist colla parte. Kontrapunktische Aussetzungen finden in der Regel nur in den Ritornellen statt. Die Anwendung des mehr- oder wenigerstimmigen Accompagnements richtet sich nach der Dynamik des betreffenden Satzes. Bei Fortestellen wird vollgriffig gespielt. Nach Philipp Emanuel Bach[3]) ist eine zwei- bis dreistimmige Ausführung die übliche, wobei Terzengänge sehr beliebt sind. (Sa. S 112, Ahg. Nr. 33.) Ob das für unsere Messen auch gilt, ist nicht bestimmt. Ueber die oberste Singstimme hinaus dürfen die Begleitungen des Basso Continuo nie geführt werden. — In der Messe M 243 haben wir einen Generalbaß vor uns, der in den Ritornellen ausgesetzt ist, sobald der Chor einsetzt, wird er nur beziffert weitergeführt. Interessant ist hierbei der Wechsel von zwei Orgeln. (Siehe Ahg. Nr. 34.)

Diese Skizzen mögen genügen, zur Vervollkommnung und Verdeutlichung beizutragen all dessen, was uns in den vielen Abhandlungen und Aufsätzen über die Generalpraxis mitgeteilt worden ist.

---

[3]) Ph. Em. Bach: „Versuch, über die wahre Art, das Klavier zu spielen", 1762. S. 83.

II.

1. Ueber das italienische Kirchenorchester des 18. Jahrhunderts im Allgemeinen.

Durchschnittliche Größe, Besetzung, Aufstellung, Direktion usw.

Das italienische Kirchenorchester des 18. Jahrhunderts unterscheidet sich wesentlich von unserem heutigen modernen Orchester. Den Grundstock bilden die Streicher, die sich aus Violine 1, 2, Viola, Violoncello und Contrabaß zusammensetzen. Von ihnen sind die Violinen immer am stärksten besetzt. Von den Blasinstrumenten sind Oboen und Hörner am meisten vertreten. Durchweg sind damals die Blasinstrumente noch chorisch besetzt, vor allem Oboen und Fagotte. Doch werden in der Praxis auch häufig genug einfache Besetzungen stattgefunden haben: vgl. hierüber die folgenden Kapelletats.

Was die Größe der einzelnen Kirchenorchester und ihre Besetzungen damals anbelangt, so läßt sich keine feststehende Norm dafür aufstellen; denn gerade in diesem Punkte spielen lokale und finanzielle Verhältnisse eine große Rolle. Die Orchesteraufstellungen aus dem 18. Jahrhundert, die wir bei Mennicke,[1]) Daffner,[2]) Schünemann[3]) und Abert[3a]) finden, geben uns fast gar keinen wesentlichen Aufschluß darüber. In erster Linie bringen sie fast alle deutsche Kapelletats, und von den wenigen italienischen fast ausschließlich nur Aufstellungen von großen Opern- und Konzertorchestern. Wie heute, so war auch im 18. Jahrhundert ein Kirchenorchester wesentlich kleiner und schwächer besetzt als ein gleichzeitiges Opern- bzw. Konzertorchester; nicht einmal alle Instrumente (so auch die Harfe) werden in der Kirche benutzt. — Für ein durchschnittliches Größenverhältnis der damaligen italienischen Kirchenorchester gibt uns Caffi[4]) in seiner

---

[1]) Mennicke, Carl: a. a. O. 1906.

[2]) Daffner, Hugo: Ueber die Instrumentalpraxis im 18. Jahrhundert. M. Z. M. 1911.

[3]) Schünemann, Georg: Geschichte des Dirigierens. 1913. Jahn-Abert: a. a. O.

[4]) Caffi, Francesco: Storia della musica sacra nella già capella ducale di San Marco in Venezia. 1854/55 II. Bd. S. 60 ff.

„Storia della musica sacra“ an der St. Marcuskirche zu Venedig die besten Aufschlüsse. Ich bringe zunächst einige Aufstellungen von ihm:

1685 bestand das Ensemble aus 34 Mann: 8 Violinen, 11 Violetten, 2 Violen da braccio, 3 Violonen, 4 Theorben, 2 Cornetts, 1 Fagott und 3 Posaunen.

1708 aus 23 Musikern: 10 Violinen, 3 Violetten, 1 Viola da braccio, 1 Violone, 3 Theorben, 1 Cornett, 2 Trompeten, 1 Posaune, 1 Oboe.

1770 aus 35 Musikern: 12 Violinen, 6 Bratschen, 4 Violoncelli, 5 Violonen, 4 Oboen (und Flöten), 4 Hörner (und Trompeten).

In der Messe P 31 von dem Neapolitaner Paisiello haben wir auf Grund des mit überlieferten Stimmenmaterials einen Anhaltspunkt, der auf eine ähnliche Besetzung schließen läßt. Den Stimmen zufolge müssen zu Paisiellos Zeit in Neapel (1752) in seinem Kirchenorchester 12 Violinen, 2 Bratschen, 2 Oboen und Flöten, 4 Corni, 4 Trompeten und 2 Contrabässe dagewesen sein. Im allgemeinen kann man sagen, hatte ein normales Kirchenorchester im 18. Jahrhundert eine Stärke von 20 bis 35 Musikern. Dabei besteht die Tatsache, daß in der Regel das Orchester stärker als der Chor war.[5])

Ueber allgemeine Besetzungsmöglichkeiten gibt uns Quantz[6]) in seinen Regeln guten Aufschluß. Quantz ist insofern maßgebend, weil die italienische Praxis damals die allgemeine war. Nach ihm ist Orgel oder Cembalo bei jeder Besetzung erforderlich. Es gehören alsdann zu:

a) **4 Violinen:** 1 Viola, 1 Cello und 1 Contrabaß von mittlerer Größe;

b) **6 Violinen:** dasselbe plus 1 Fagott;

c) **8 Violinen:** 2 Bratschen, 2 Celli, noch ein Contraviolon, der aber größer ist als der erste, 2 Oboen, 2 Flöten und 2 Fagotte;

d) **10 Violinen:** dasselbe plus 1 Violoncello;

e) **12 Violinen:** 3 Bratschen, 4 Violoncelli, 2 Contraviolone, 3 Fagotte, 4 Oboen, 4 Flöten.

---

[5]) s. Caffi a. a. O. Bd. II S. 39.

[6]) Quantz: Versuch einer Anleitung, die Flöte traversiere zu spielen. 1780. S. 185.

Bei den Meßaufführungen mit Orchesterbegleitung bildete sich im 18. Jahrhundert eine Doppeldirektion heraus. Die Gesamtleitung lag in den Händen des Kapellmeisters (Cembalist). Dann oblag dem Anführer der ersten Geigen (Konzertmeister) die Leitung des Orchesters und der Ripienisten, die er teils durch Bewegungen mit dem Geigenhals oder mit dem Geigenbogen dirigierte.[7]) Folgende, im Anhang (Nr. 35a, b) sich befindenden beiden Zeichnungen geben uns zwei Orchesteraufstellungen, wie sie in der damaligen Zeit allgemein üblich waren. Für die Direktion und Aufstellung des Chores und Orchesters in der Kirche gelten im allgemeinen die Grundsätze der profanen Konzertmusik, doch spielen in der Kirche die Raumverhältnisse eine große Rolle. Der Spieltisch der Orgel konnte in vielen Fällen vom Leiter nicht benutzt werden, da er oft so angebracht war, wie wir es heute auch noch in manchen Kirchen haben, daß der Kapellmeister keine Uebersicht über Spieler und Sänger hatte. In solch einem Falle wird er, wenn ein Cembalo auch nicht vorhanden war, der heutigen Praxis entsprechend, den Takt geschlagen haben. Von derartigen Aufstellungen und Direktionen geben uns die Tafeln (Ahg. 36a, b, c) ungefähr eine Vorstellung.

Bei der Aufstellung der Instrumente ließen sich die Kapellmeister von verschiedenen Grundsätzen leiten. Einmal gruppierten sich Streicher und Bläser rechts und links vom Dirigentenpult, oder die Streichinstrumente hatten ihren Platz in der Mitte, Holz und Blech dahinter. Ein anderes Mal finden wir Streicher und Bläser vollkommen voneinander getrennt als zwei verschiedene Klangkörper. So war z. B. in der Dresdener Hofkirche das Orchester nach Streichern und Bläsern aufgestellt, und zwar rechts und links vom Dirigenten. Der Chor war zur Rechten des Leiters, was allerdings hier eine Ausnahme ist; in der Regel stehen die Sänger rechts und links vom Dirigenten Trompeten und Pauken befanden sich auf Seitentribünen. (Ahg. Nr. 37.) Völlige Klarheit indes zu bringen, wie es bezüglich Direktion und Orchesteraufstellung im 18. Jahrhundert in Italien war, ist nicht möglich, da es dazu an den nötigen Unterlagen fehlt; doch glaube ich, daß die Tafeln annähernd das Richtige treffen, denn das 18. Jahrhundert stand ja ganz unter italienischem Einfluß.

---

[7]) Schünemann a. a. O. S. 170.

2. Das Ensemble und die Instrumentengruppen im Orchester.

„Dieselbe Neutralität der orchestralen Farbengebung, wie sie die Periode Bachs und Händels charakterisiert, herrscht in Italien noch das ganze 18. Jahrhundert vor. Der sinfonische Stil beruht hier im wesentlichen auf einer Differenzierung der Klangfarben. Eine individuelle Behandlung der Klangfarben einzelner Instrumente tritt noch nicht in den Vordergrund. Das leitende Prinzip im Orchesterspiel ist Licht- und Schattengebung.“[1]) Nur unter diesem Gesichtswinkel ist das Ensemblespiel im Kirchenorchester zu betrachten.

Zunächst müssen wir drei große Klanggruppen unterscheiden, die einerseits selbständig auftreten, andrerseits die mannigfaltigsten Wechselbeziehungen untereinander eingehen. Das sind die Gruppen der Streicher, Holzbläser und Blechbläser. Ein thematisch durchbrochenes Spiel der einzelnen Instrumente, wie es die Klassikerzeit schuf, kennt diese Periode noch nicht. Die Gruppe der Streicher bildet den Kern des Orchesters, Holz und Blech haben lediglich koloristischen Charaker, es sind Füllinstrumente und Forteregister, ausgenommen allerdings die Oboen und Flöten, die, wie oben schon gezeigt, mitunter mit den Geigen im Unisono gehen. Jedes Instrument, das zu Beginn eines Satzes vorgeschrieben ist, wird nie auf kurze Strecken oder gar nur für ein Motiv angewandt, sondern ist meist den ganzen Satz hindurch in Tätigkeit. Eine Steigerung durch Wechsel der Instrumente innerhalb des Stückes gibt es noch nicht.

Das Ensemblespiel der Instrumente müssen wir von zwei Gesichtspunkten aus betrachten, und zwar untersuchen, ob eine Parallel- oder Gegenführung vorliegt, d. h., ob Instrumente derselben Gattung im Verein mit solchen anderer Gruppen, ganze Gruppen parallel oder gegeneinander geführt sind. Die Parallelführung oder das Miteinanderspiel besteht im reinen Unisono, in Oktavengängen, sowie in jeder gleichlaufenden Stimmführung. Das Gegeneinanderspiel beruht in thematischer und kleinmotivischer Arbeit, was einen Gegensatz der Instrumente bzw. Instrumentengruppen, darstellt.

In der Streichergruppe dominieren die Violinen, die meist so geführt sind, daß sie jederzeit aus dem ganzen Orchesterkomplex hervortreten, wenn wir vom Basso Continuo ab-

[1]) Mennicke, Karl: a. a. O. S. 286 ff.

sehen. Größtenteils ist der Streichkörper nur dreistimmig: Violine 1, 2 und Viola, Cello, Contrabaß im all' unisono. Die Gruppe dieser drei Instrumente gehört im italienischen Kirchenorchester des 18. Jahrhunderts fast regelmäßig zum Generalbaß.

Violine 1 und 2 werden nie einzeln angewandt, auch nicht auf kurze Strecken. Unisono- und Parallelführung in Terzen und Sexten ist bei ihnen die Regel. Das selbständige thematische Führen bei den Geigen ist noch selten. (Sa. C 334; Sa. **J. 133,** Ahg. Nr. 38.) In der Gegeneinanderführung des tieferen Streicherkomplexes gegen die Violinen tritt häufig ein beabsichtigter Klangfarbenkontrast als Licht- und Schattengebung hervor. (Sa. B 450; Sa. C. 298, Sa. P 27; Sa. V. 39.)

Zur Begleitung der Sologesänge wird im allgemeinen nur der Streichkörper angewandt, der in dieser Funktion noch sehr einfach gehalten ist. Nur in den Ritornellen treten zuweilen die Bläser hinzu. Die Arten der Behandlung des Streichkörpers in diesen Solosätzen ist sehr mannigfaltig. Die am häufigsten vorkommenden Manieren sind folgende:

1. Die Streicher bilden zum figurativen Sologesang das harmonische Grundgerüst, und zwar einmal durch Tremolo (Sa. A 99; Sa. D 2; Sa. G 117; Sa. **P. 42,** Ahg. Nr. 39) oder durch Akkordschläge, letztere entweder nur auf die guten Taktzeiten, oder den ganzen Takt hindurch unter Beibehaltung desselben Rhythmus. (Sa. **G. 149,** Sa. G. 167, Sa. P. 223, Sa. Z. 73; Ahg. Nr. 40.)
2. Der Sologesang wird in den höheren Streichern in gleichbleibenden Notenwerten aufgelöst, meist in Achteln oder Sechzehnteln. (Sa. **C. 74,** Sa. F. 56, Sa. I 223; Ahg. Nr. 41.)
3. Die Violinen nehmen Themen oder Motive des Sologesanges auf, imitieren und variieren diese zum Zwecke einer charakteristischen Begleitung. (Sa. P. 229, Sa. S. 144, Sa. **T. 9,** Ahg. Nr. 42.)

In den Ritornellen, wo in der Regel Bläser zum Streichkörper hinzutreten, sind die Violinen immer sehr konzertant geführt. — Ein generelles Pausieren der Streicher in Solosätzen auf kurze Strecken in der Art, das der Gesang unbegleitet ist, habe ich nicht vorgefunden; sie begleiten ununterbrochen.

Als Begleitung des Vokalchores indes sind die Streicher viel aufdringlicher behandelt. Hier fällt vor allem die Vorliebe für Tremolo und Sechzehntelbewegung in hoher Lage auf. Vgl. S. 11. (Sa. A 99; Sa. H 220; Sa. J 128; Sa. M. 42.)

Bei Fortestellen des Vokalchores, der im 18. Jahrhundert immer homophoner wird, ferner auch zu Beginn und Ende eines Satzes sind Akkordbrechungsspiel und Harpeggienschläge, die meist bequem liegen, sehr beliebt. (Sa. B. 39, Sa. B 450, Sa. C 387; Sa. **D 1,** Ahg. Nr. 43.) Liegt das Thema im Chor (Sopran), so gehen zu Anfang des 18. Jahrhunderts die Geigen noch häufig mit Sopran und Alt colla parte (Sa. A 97, Sa. **B 96,** Sa. J 223; Ahg. Nr. 44), lösen sich aber allmählich von diesen los und werden nach 1750 fast ausschließlich figurativ und konzertant geführt unter Beibehaltung bestimmter Rhythmen und Motive. (Sa. **A 99,** Sa. J 128, Sa. P 23, Sa. P 27; Ahg. Nr. 45.) Liegt die Melodieführung dagegen in den Streichern, so bringt der homophone Chor dazu die stützenden Harmonien. (Sa. A 126; Sa. J 223; Sa. M 104; Sa. **P 42,** Ahg. Nr. 46.)

Die zweite Gruppe der Instrumente im italienischen Kirchenorchester des 18. Jahrhunderts ist die der Holzbläser. Durchweg sind die einzelnen Holzblasinstrumente immer chorisch besetzt. Die Behandlung des Holzes im Kirchenorchester ist im 18. Jahrhundert nicht immer diesselbe. Es lassen sich diesbezüglich verschiedene Stadien feststellen. Einmal ändert sich das Verhältnis der Holzbläser untereinander, dann aber auch das zu den Streichern und Blechbläsern. Am Anfang des 18. Jahrhunderts werden die Holzblasinstrumente fast nur zu Verdoppelungen und Verstärkungen der Vokalstimmen herangezogen, sie entbehren jeder Selbständigkeit. Dann gesellen sich die höheren Holzbläser zu den Streichern und werden genau wie diese behandelt. Erst nach 1750 treten sie aus dem Verbande der Streicher heraus und verbinden sich mit der Gruppe der Blechbläser oder führen ihre eigene Stimme.

Das Hauptanwendungsgebiet für die Holzbläser in den instrumental begleiteten Messen sind die Ritornelle. Doch soll damit nicht gesagt werden, daß sie nur an diesen Stellen in Funktion treten, im Gegenteil, genau wie die Streicher werden auch sie für ganze Sätze angewandt. In den Rntornellen ist ihre Führung indes von jeher ausgeführter gewesen. (Sa. C 387; Sa. D 2; Sa. G 161.) Betreffs der Behandlung der Holzbläser zueinander fällt zunächst einmal auf, daß bis um die Mitte des 18. Jahrhunderts Flöten und Oboen in den meisten Fällen, wo sie zusammen angewandt sind, immer miteinander geführt werden, und zwar entweder im Einklang in der Oktave oder in Terzen und Sexten. (Sa. B 284; Sa. D 4; Sa. P 27.)

Fagotte gehen bis um diese Zeit immer mit dem Basso Continuo, ausgenommen dann, wenn sie solistisch geführt werden. Man kann also in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nur von einer untergeordneten Rolle der Holzbläser sprechen. Erst nach 1750 tritt allmählich eine selbständigere Führung der einzelnen Instrumente auf. Es macht sich eine Ausnutzung der Klangfarbenkontraste bemerkbar, was vor allem in einem oft reizenden imitatorischen Wechselspiel zwischen Flöten und Oboen zu Tage tritt. (Sa. B 35, Sa. B 45, **D 1**; Ahg. Nr. 47.)

Das Verhältnis der Holzbläser zu den Streichern ist sehr verschieden. In der Begleitung der Solosätze tritt eine stärkere charakteristische Behandlung zu Tage, als es in der Begleitung der Chöre der Fall ist. Im Solo fällt zunächst einmal den höheren Holzbläsern, Flöte und Oboe, die Aufgabe einer zarten Begleitung zu, vor allem da, wo Stimmungsmalerei und Situationsschilderung angestrebt werden. Hier gehen sie alsdann einmal mit den Violinen colla parte, oder sie werden mit den Singstimmen geführt und zwar im Unisono oder in Terzen und Sexten. (Sa. B 450; Sa. **P 432,** Ahg. Nr. 48 a, b.) Ferner halten sie oft hohe lange Noten aus, während die Violinen oder die Singstimme dazu figuieren (Sa. **A 99,** Sa. B 35; Ahg. Nr. 49), oder aber sie lösen sich von den Streichern los, nehmen das Thema der Singstimme, mitunter auch das der ersten Geige, entweder wörtlich oder frei auf, und spinnen es fort, wozu die Geigen in der Regel obligat begleiten. (Sa. B 45, Sa. B 96, Sa. B 297, **D 1,** Ahg. Nr. 50.) Gehen nur die Flöten mit den Geigen colla parte, haben die Oboen mitunter lange Noten auszuhalten. (Sa. B 96; **D 1,** Ahg. Nr. 51.)

Bei der Begleitung der Chorsätze gehen Flöte und Oboe entweder mit den Violinen oder mit dem Sopran und Alt colla parte. (Sa. A 99, Sa. B 95, Sa. D 2, **H 67,** Sa. P 432, Ahg. Nr. 52 a, b.)

Solistisch geführte Holzbläser werden immer von den Streichern begleitet. Während die Violinen sich bei Flöte und Oboe nur auf eine harmonische Unterstützung beschränken, werden seit 1740 solistisch geführte Fagotte mitunter durch unisono gehende Streicher begleitet. (Sa. A 126; **P 27,** Ahg. Nr. 53.)

In den reinen Instrumentalsätzen der Meßkompositionen ist ebenfalls das Verhältnis des Holzes zu den Streichern verschieden. — Einmal sind Unisono- bzw. Oktavengänge der Oboen und Flöten mit den Streichern noch sehr beliebt, dann aber tritt nach

1740 häufig ein Wechsel auf zwischen Holz und Streichern in der Thematik. (Sa. B 96, **Sa. D 1,** Sa. D 4, Sa. P 42; Ahg. Nr. 54.)

Das jeweils melodieführende Instrument wird von den anderen obligat, bzw. im Tremolo begleitet oder umspielt. Liegt die Melodie in den Flöten oder Oboen, so wird sie von den Violinen meist in Sechzehntelpassagen umspielt. Doch hängen diese Variationen der Geigen immer mit dem Thema zusammen. (Sa. **A 99,** Sa. B 96, Sa. P 42; Ahg. Nr. 55.) Sehr oft begegnen wir dort, wo die Violinen ein kürzeres Motiv öfter nacheinander vortragen, einer harmonischen Füllung durch die Holzbläser in Synkopen. (Sa. **P 27,** Sa. S 245, Sa. V 37, Sa. Z 73; Ahg. Nr. 56.) Daß solch eine unterschiedliche Behandlung der Bläser von dem raschen figurativen Spiel der Streicher dem Klangbild eine intensivere Plastik gibt, ist einleuchtend.

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts treffen wir zuweilen auf eine merkwürdige Koppelung der Oboen an die Violen, vor allem Oboe 2 an Viola 1. (Sa. A 126; Sa. B 297.) In Sa. P 27 treffen wir sogar einen Fall, wo Fagotte einerseits mit Violinen in Oktaven geführt sind, andrerseits auch sich in der Thematik abwechseln. — Diese Führung zeigt uns in der Entwicklung des Fagotts die allmähliche Loslösung vom Basso Continuo. (Sa. P 27 ist aus dem Jahre 1789.) Nicht selten ist auch eine thematische Gegenüberstellung von Violine gegen Oboe und Viola gegen Fagott im Sinne einer charakteristischen Klangdifferenzierung. (Sa. A 126.) — Was die Gegenüberstellung der beiden Klanggruppen Streicher und Holz anbelangt, so ist zu bemerken, daß die Imitationen zwischen beiden nie streng sind, sondern meist in ungezwungener freier Nachahmung bestehen.

Bevor wir auf die anderen Wechselbeziehungen zwischen Holz und Streichern näher eingehen, wenden wir uns zunächst einmal der Gruppe des Blechs zu. In dem italienischen Kirchenorchester des 18. Jahrhunderts entbehren die Blechbläser jedweder Selbständigkeit. Sie sind zu regelrechten Füllinstrumenten geworden. Es tritt hier schon zu Beginn des Jahrhunderts das neue Verhältnis zwischen den drei Klanggruppen deutlich hervor, indem die Gruppe des Blechs gegen Holz und Streicher vollständig zurücktritt; das ist die Folge der Beschränkung des Blechs auf die Naturtöne.

Unter sich werden die Blechblasinstrumente fast immer parallel geführt. Corni I und II desgleichen Trombe I und II sind nie voneinander getrennt geführt, auch nicht einzeln angewandt. (Sa. A 187; Sa. B 450; Sa. S 123.) Sie wirken entweder nur har-

monisch füllend oder akzentuierend. Die Parallelführung des Blechs mit Holz sowohl als auch mit den Streichern ist die regelmäßige Anwendungsart, aber auch mit beiden. Das tritt deutlich zu Tage in dem häufigen all' unisono im Tutti. (Sa. A 99, Sa. B 457, Sa. J 223.) Des öfteren finden wir Blech und Holz zu einer Gruppe vereinigt als Gegengewicht gegen den figurativen Streichkörper. Dieses Bläserensemble wird dabei entweder in langen breiten Harmonien oder rhythmisierenden Akkordschlägen geführt. (Sa. A 187; Sa. B 31; Sa. Z 87.) Hierdurch wird ein direkter Farbengrund geschaffen, welcher die klangliche Plastik noch erhöht. Nach 1750 ist die Koppelung der Hörner an die Oboen zum Zwecke einer harmonischen Füllung stereotyp. An verschiedenen Stellen indes erheben sie sich zu kleineren freien Gestaltungen und treten den Streichern gegenüber (Sa. B 45, Ahg. Nr. 57); überhaupt schließt die Behandlung des Blechs kleinere thematische Führungen gegenüber den Streichern ganz und gar nicht aus, wobei sich allerdings die Thematik im Rahmen der Naturtöne hält.

Wo die Streicher sich im Tremolo ergehen, tragen die Blechblasinstrumente des öfteren die Spitzentöne der Harmonie (Sa. A 96, Sa. B 284, Sa. B 450, Sa. J 223, Sa. P 147; Ahg. Nr. 58.)

An zwei Stellen finden sich auch Koppelungen der Hörner an die Violen vor, und zwar hauptsächlich in den Ritornellen. (Sa. A 120; Sa. B 45.) Ihre Funktion beschränkt sich dabei auf ein Aushalten von langen liegenden Noten.

Zur Begleitung von Solosätzen wird in den Messen der Sa.-Bibl. die Gruppe des Blechs nie herangezogen, auch finden sich keine solistisch angewandten Blasinstrumente vor.

In der Verwendung des ganzen Orchesters, also Streicher, Holz und Blech, zum Chore gehen die Streicher entweder colla parte oder umspielen die Holzbläser, die zur Unterstützung oder Verdoppelung herangezogen werden. Die Blechbläser bringen die hauptsächlichsten Harmonien, greifen dabei nur selten in das Gefüge ein. Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts treten die drei Gruppen sich selbständiger gegenüber. Es setzt allmählich die charakteristische Behandlung und Ausbeutung der einzelnen Klangfarben ein, deren vollständige Ausbildung erst der Klassikerzeit vorbehalten bleibt.

3. Die Messen der Santini-Bibliothek insbesondere.

Aus den 215 Instrumentalmessen, die uns Santini überliefert hat, läßt sich ein Haupttypus herausstellen, der für die Instrumentierung kirchlicher Kompositionen in Italien im 18. Jahrhundert allgemein üblich war. Vorerst ist in jeder Messe Basso Continuo mit Orgel. Posaunen, die nicht immer eingezeichnet sind, können die Singstimmen ad libitum colla parte mitspielen.

Zunächst finden wir nach folgender Art 59 Messen instrumentiert:

a) Violine 1, 2, Viola, Oboe I, II, Corni I, II, BC., Orgel.

vgl.: **Sa. A** 7, 97, 99, 187;
Sa. B 96, 152, 182, 183, 275, 297, 358, 420, 435, 441, 446;
Sa. C 111, 112, 118 204, 241;
Sa. G 30, 110, 111, 155, 164, 165, 167, 213, 258;
Sa. L 73, 87;
Sa. M 314;
Sa. P 35, 36, 37;
Sa. S 69, 124;
Sa. V 41;
Sa. Z 42;

b) Violine 1, 2, Viola, Oboe I, II, Corni I, II, Trombe I, II, BC., Org.

In dieser Art, die der vorigen gleicht, nur daß hier noch Trompeten hinzukommen liegen 40 Messen vor:

vgl.: **Sa. A** 98, 100, 188, 168, 225;
Sa. B 31, 268;
Sa. C 74, 119, 209, 298;
Sa. D 3;
Sa. F 56;
Sa. G 107, 129, 150, 273;
Sa. J 134;
Sa. M 239;
Sa. N 27;
Sa. P 20, 21, 22, 36, 42, 49, 56, 65, 182, 229; 234, 270, 340, 357, 443, 18, 34;
Sa. V 39.

c) Violine 1, 2, Oboe I, II, Corni I, II, BC., Org. (s. a.)

Diese und auch die folgende Instrumentierungsart entsprechen a) und b), nur mit dem Unterschiede, daß hier die Bratsche fehlt: im Ganzen 9 Messen:.

vgl.: **Sa. B** 321, 410, 450;
Sa. C 202, 242;
Sa. G 109, 161, 240;
Sa. Z 73.

d) Violine 1, 2, Oboe I, II, Corni I, II, Trombe I, II, BC. Org. (s. b.)

8 Messen:

vgl.: **Sa. B** 139;
Sa. C 378, 379, 388, 389, 553;
Sa. G 149;
Sa. S 209.

Sieht man von den kleinen Unterschieden der Instrumentierungsart ab, die im Vorhandensein oder Fehlen zweier weniger wichtigen Instrumente bestehen, so läßt sich ein allgemeingültiger Haupttypus für die Orchestrierung aufstellen, in der Santini uns allein 115 Messen überliefert.

Violine 1,2 (Viola), Oboe I, II, Corni I, II (Trombe I, II), BC., Org.

Die anderen Meßkompositionen weichen mehr oder weniger von diesem Haupttypus ab.

e) Violine 1, 2, Viola, Oboe I, II, Trombe I, II, BC., Org.

16 Messen:

vgl.: **Sa. B** 411;
Sa. C 136, 382, 442, 445;
Sa. D 15, 27;
Sa. G 152, 153, 163;
Sa. J 31;
Sa. L 41;
Sa. M 7;
Sa. P 49, 56, 226.

f) **Violine 1, 2, Viola, Oboe I, II, BC., Org.**
4 Messen:
vgl.: **Sa. A** 126;
Sa. B 334;
Sa. G 117;
Sa. L 13;

g) **Violine 1, 2, Viola, Oboe I, II, Corni I, II, Trombe I, II, Flauti I, II, Timpani, BC., Org.**
4 Messen:
vgl.: **Sa. B** 298;
Sa. C 381, 382;
Sa. H 67;

h) **Violine 1, 2, Viola, Oboe I, II, Corni I, II, Flauti traversi, BC., Org.**
9 Messen:
vgl.: **Sa. A** 167;
Sa. B 284;
Sa. D 1, 2;
Sa. G 203;
Sa. M 10, 250;
Sa. P 27, 432;

i) **Violine 1, 2, Oboe I, II, Clarinette I, II, Corni I, II, Trombe I, II, BC., Org.**
1 Messe:
vgl.: **Sa. A** 247;

j) **Violine 1, 2, Viola, Clarinette I, II, Corni I, II, Flauti I, II, Timpani, BC., Org.**
1 Messe:
vgl.: **Sa. N** 75;

k) **Violine 1, 2, (Viola), Corni I, II, Trombe I, II. BC., Org.**
7 Messen:
vgl.: **Sa B** 6, 80, 39, 140;
Sa. G 108;
Sa. P 351;
Sa. V 4;

l) Im Kirchentrio: Violine 1, 2, BC., Org.

sind uns 19 Messen überliefert:

vgl.: **Sa. A** 48, 164, 165;
Sa. B 14;
Sa. C 97, 197;
Sa. D 8, 37;
Sa. J 18;
Sa. L 5, 68, 73;

m) An Messen für Streicher und BC. mit Orgel

liegen 26 vor:

vgl.: **Sa. B** 406, 489;
Sa. C 183, 233, 377, 786;
Sa. D 14, 36, 51;
Sa. F 67, 74;
Sa. J 125, 126, 127;
Sa. L 14;
Sa. M 42;
Sa. P 29, 200, 315, 214, 443;
Sa. S 135, 245, 289;
Sa. V 5, 58, 354.

4. Ueber den Vortrag: Dynamik, Phrasierung und Verzierung.

Dynamik:

Um die Wende des 17. Jahrhunderts beruht im allgemeinen die Dynamik beim Vortrag von Orchesterkompositionen auf einer schroffen Gegenüberstellung von Forte und Piano. Dazu hatte sich noch das sogenannte Echoprinzip herausgebildet. Aeußerlich fällt diese ganze Art der Dynamik schon durch den oft schroffen und unvermittelten Wechsel von Grosso und Concertino auf. Das An- und Abschwellen hatte wie bei der Orgel etwas Registerhaftes, Terrassenförmiges an sich, da es entweder durch Hinzufügen oder Fortnahme von Instrumenten teils derselben, teils anderer Gattungen bewirkt wurde.

Im 18. Jahrhundert aber ändert sich der dynamische Vortrag; zwar kennt man noch nicht „die aufsteigende Flut des orchestralen Klanges womöglich über einem Thema, das sequenzmäßig von der Tiefe in die Höhe getragen wird".[1]) Auch herrscht noch keine genaue planmäßige Steigerung. In den Meßkompositionen fällt an vielen Stellen das äußerst prägnante Hervorheben der guten Taktzeiten auf. (F. p. F. p. / / oder FF. p. FF. p. B 298 / /.) Daneben finden sich in großer Anzahl dynamische Vortragszeichen, die neben der Register- und Echodynamik auch ein allmähliches An- und Abschwellen bedingen. Denn daß eine Phrase: p., mf., F., FF ruckartig gesteigert wurde, ist ausgeschlossen. „Man nähme damit zugleich der gesamten Musik Händels ihren tondichterischen Ausdruck".[2]) Diesbezüglich vergleiche man in Händels „Deborah" den Chor „... Zum Himmel auf schall unser Chor,"[3]) wo es sicher ist, daß die einzelnen Zeichen durch crescendo, bzw. decrescendo verbunden sind, was aus der Idee schon folgt. So haben wir uns auch bei den Italienern zu denken, daß die einzelnen Stufenfolgen zu verbinden sind. Die frühere Gepflogenheit, den Orchesterklang durch „con e senza ripieni" zu variieren, fällt im 18. Jahrhundert in Italien fort. Das Orchester bleibt als Gesamtheit in Funktion. Die neue Art des Crescendos kommt in Italien am ausgeprägtesten bei Jomelli und Piccini, in Deutschland bei Stamitz vor; doch sind diese Männer nicht die Erfinder des modernen Crescendos. Das Crescendo und Decrescendo war nichts Neues und schon den Aelteren bekannt, nur ist die Art der Anwendung eine neue, und zwar deshalb, weil es auf größere Flächen ausgedehnt wird. Das Anschwellen, das sogenannte „messer di voce", war schon vorher bekannt. —

Phrasierung:

Eine sorgfältig ausgearbeitete Phrasierung ist in den Meßkompositionen der Santini-Bibliothek aus dem 18. Jahrhundert noch nicht zu konstatieren. Bis um die Mitte des Jahrhunderts sind Phrasierungsbögen fast gar nicht eingezeichnet. Nach 1750 werden sie häufiger; es zeigt sich eine bessere Ausarbeitung in allen Stimmen. Neben einfachen Bindebögen treffen wir hier

[1]) Mennicke a. a. O. S. 318.
[2]) Desgl. S. 318 ff.
[3]) Händel Deborah. Gesamtausgabe. Bd. 29, S. 211.

schon auf Staccato- und Portatovorschriften, die in unserer heutigen Art durch Punkte über den Noten und Punkte mit Bogen angedeutet sind. Die Bögen in den Streicherstimmen sind jedoch in erster Linie für die Bogenführung da und haben nur indirekt etwas mit der Phrasierung zu tun. Wo Bindebögen noch sehr selten sind, wird die Bogenführung nach Angabe des Dirigenten ausgeführt worden sein. Bezüglich der vorhandenen Bögen ist zu konstatieren, daß sie nicht übermäßig lang sind, was seinen Grund in der Kürze der Geigenbögen hat. Die Bläserstimmen weisen überhaupt keine Phrasierungsvorschriften noch Bindebögen usw. auf. Trotz all dem wird dennoch phrasiert worden sein. Die Stimmen sind hier gleichsam nur Skizzen. Die künstlerische Ausarbeitung blieb der Tüchtigkeit der Ausführenden überlassen.

Verzierung:

Zum Schluß noch ein paar Worte über die Verzierungskunst im italienischen Kirchenorchester des 18. Jahrhunderts, sofern sich aus dem mir vorliegenden Material diesbezügliche Schlüsse ziehen lassen. Was die Verzierungskunst im allgemeinen betrifft, müssen wir zunächst zwei Arten unterscheiden: die wesentlichen, die aus Vorschlag, Doppelschlag, Triller, Mordent usw. bestehen, und die willkürlichen, freien Verzierungen, die kürzere oder längere Umschreibungen der melodischen Linie sind.[4]) Was das Verzieren überhaupt angeht, so ist in der Kirchenmusik ein weises Maßhalten zu konstatieren. Von den wesentlichen Manieren habe ich in den Meßkompositionen nur den Vorschlag und den Triller vorgefunden. Daß aber mit dem allmählichen Einfluß der Opern- und Konzertmusik auch andere Manieren angewandt wurden, wenn sie auch nicht eingezeichnet sind, ist wohl anzunehmen, da sie ja vom Gesange her längst bekannt waren.

Schwieriger ist es, sich von der freien Verzierungskunst in der Kirchenmusik ein Bild zu machen. Aufzeichnungen hierüber liegen in dem überlieferten Material nicht vor. Diese Verzierungen tragen ganz den Charakter eines freien Improvisierens;

---

[4]) Ueber die einzelnen Verzierungsformen s. Volbach: „Aufführungspraxis bei Händel", Diss. 1899, wo nach Geminiani alles zu ersehen ist.

es können also auch nur allgemeine Regeln hierfür aufgestellt worden sein. Der ausführende Künstler war hierfür immer allein maßgebend. In der Hauptsache wurde nur von einem Soloinstrument verziert und dann auch nur in einem langsamen Satz.

Was Kadenzen anbelangt, so liegen in den Messen keine ausgeschriebenen vor. Die Notwendigkeit einer Kadenz erkennt man zuweilen daran, daß alle übrigen Instrumente am Schlusse schweigen und der Baß allein meist auf der Dominante weitergeht, über dem dann die Kadenz vom Sänger oder Instrumentalisten ausgeführt wird. Unmöglich wäre nämlich eine Kadenz, wenn mehrere Instrumente begleiten wollten. — Es konnte eine Kadenz ein- und zweistimmig vorgetragen werden. In solch einem Falle, wie in Sa. B 45 (Ahg. Nr. 59), wo sie colla parte von einem Instrument begleitet wird, mußte erst eine gegenseitige Verständigung vorausgehen. Diese Art Kadenzen werden von Fall zu Fall eigens für die Ausführenden aufgezeichnet worden sein.

Verzeichnis der italienischen Meßkompositionen aus der Bibliothek des Abbate FORTUNATO SANTINI 18. Jahrhundert.

Lfd. Nr.	Sign.	Verfasser	Titel	Besetzung
		Sa. A.		
1	7	Abos, Girol.	Ma.	2 Chori, VVi, Va, Ob, Cor, org.
2	247	Allexi	Ma. fun.	4v, VVi, Va, Ob, Cor, Clrntt, Tr, Vlonc, Vlone, Tuba, org.
3	48	Amadori, G.	K è Gl	3v
4	50	Amone, A. M.	K è Gl	3v
5	96	Anfossi, Pasqu.	Ma	4v, org.
6	97	„	Ma	4v, VVi, Va, Ob, Cor, org.
7	98	„	Ma	4v, VVi, Va, Ob, Cor, Tr, org.
8	99	„	Ma	8v, VVi, Va, Ob, Cor, org.
9	100	„	Ma	8v, VVi, Va, Ob, Cor, Tr, org.
10	184	„	Ma	5v, org.
11	185	„	K è Gl	8v, org.
12	187	„	Credo	4v, VVi, Va, Ob, Cor, org.
13	188	„	Credo	4v, conc., VVi, Va, Ob, Cor, Tr, CB, è rip, org.
14	126	Asioli, B.	Ma	4v, VVi, Va, Ob, org.
15	149	Aurisicchio, A.	Credo	4v
16	194	„	Ma	4v VVi, ad lib., org.
17	165	„	Ma	4v, VVi, org.
18	166	„	Ma	VVi, org.
19	167	„	Ma	4v, VVi, Va, Ob, Cor, Tr, Trav, obl., org.
20	168	„	Ma	8v, VVi, Va, Ob, Cor, Tr, org.
21	225	„	Ma	4v, VVi, Va, Ob, Cor, Clar, org.
		Sa. B.		
22	364	Baini, G.	Ma	3v.
23	66	Ballabene, G.	Ma	5v, org.
24	489	„	Ma	4v, org., VVi, Va, org.
25	80	Barsanti, F.	Ma	8v, VVi, Cor, org.
26	96	Basily, Fr.	Credo brevis	4v, VVi, Va, Ob, Cor, org.
27	109	„	Ma	4v, org.
28	435	„	Ma	4v, VVi, Va, Ob, Cor, org.
29	450	„	Credo	4v, VVi, Ob, Cor, org.
30	452	Bassani, T.	Ma	4v con strum. è rip.
31	121	Beccantini, A.	Ma	2v, org.
32	358	B. F.	Ma	4v, VVi, Va, Ob, Cor, org.
33	126	Beiani, J.	Ma	8v,
34	128	Bencini, A.	2 Credo, S. A.	4v,
35	132	„	Kyrie è Gl	4v, org.
36	136	„	Ma	4v, org.
37	137	„	Ma	4v, org.

Lfd. Nr.	Sign.	Verfasser	Titel	Besetzung
38	138	Bencini, A.	In Pastorale	4v, org.
39	139	„	K è Gl	4v, VVi, Ob, Cor, Tr, obl., org.
40	140	„	K è Gl	4v, VVi, Tr. org.
41	348	„	Ma	4v, org.
42	152	Bencini, Pietro	Ma	4v, VVi, Va, Ob, Cor, org. è rip.
43	158	Benedetti, Fr. M.	Rq	4v, org.
44	159	„	Rq	4v, org.
45	182	Beretta, P.	K è Gl	4v, VVi, Va, Ob, Cor, org.
46	183	„	K è Gl	4v, VVi, Va, Ob, Cor, org.
47	218	Bertoni, Fr.	K	4v, org.
48	267	Bolis, Seb.	Credo	à due chori, org.
49	268	„	Credo	4v, VVi, Va, Cor, Tr, Ob, org.
50	272	„	Gl—A	4v, org.
51	274	„	K	4v, org.
52	275	„	K è Gl	4v, VVi, Va, Ob, Cor, org.
53	276	„	K è Gl	8v, org.
54	284	„	Dilexisti iustitiam	4v, VVi, Va, Cor, Tr, Fl, org.
55	297	Bonfichi, Paol.	Ma	4v, VVi, Va, Ob, Cor, org.
56	298	„	Ma	4v, VVi, Va, Ob, Fl, Fg, Cor, Tr, Timp, org.
57	321	Borghi, G. B.	Cr	4v, VVi, Ob, Cor, org.
58	334	„	Ma	4v, VVi, Va, Ob, org.
59	405	„	Ma brevis	4v, org.
60	406	„	Ma	?v, VVi, Va, Vlone, org.
61	407	„	Ma brevis	4v, org.
62	410	„	Ma	4v, VVi, Ob, Cor, org.
63	411	„	Ma	4v, VVi, Ob, Tr, org.
64	412	„	K è Gl	4v, org.
65	421	„	Cr	4v, org.
66	43	Borsi, D. F.	Ma brevis	4v, org.
67	449	„	Mae	4v, org.
68	420	Brixi, Fr. X. 1732—1771	Ma	4v, VVi, Va, Ob, Cor, CB, org.
69	5	Brunetti, G.	K è Gl	2v, org.
70	6	„	Cr. brevis	4v, VVi, Cor, org.
71	7	„	Ma	2v.
72	14	Brusa, G. F.	Ma Pro Defunctis	3v, VVi, org.
73	30	Burroni, A. 1738—1797	Ma solemnis	8v.
74	31	„	Ma	5v, VVi, Va, Ob, Fg, Cor, Tr, org.
75	32	„	Ma	4v con strumenti.
76	35	„	Cr breve	4v, VVi, Va, Ob, Cor, org.

Lfd Nr	Sign.	Verfasser	Titel	Besetzung
77	39	Burroni, A.	Cr breve	4v, VVi, Cor, org.
78	41	„	Ma	4v, org.
79	45	„	Ma	4v, VVi, Va, Ob, Cor, org.
80	46	„	Ma	4v, VVi, Va, Ob, Cor, org.
81	357	„	K è Gl	8v, org.
		Sa. C.		
82	74	Cafaro, Pasqu. 1708—1787	Rq	4v, VVi, Va, Ob, Cor, Tr, org.
83	18	Caldara, A.	Ma artificios.	4v.
84	19	„	Ma brevis	4v, VVi, CB, org.
85	143	Campobasso, A.	Ma brevis	4v con strum. ad lib.
86	183	„	Cr	4v, VVi, Va, CB, org.
87	149	Cannicciari, P. † 1744	Ma sin. nom.	12v,
88	150	„	Ecce Sacerdos	8v.
89	199	„	Ma sin. nom.	16v.
90	171	„	Ecce Sacerdos	16v.
91	173	„	Bonaventura	8v
92	179	„	2 Mae	8v, org.
93	180	„	Ma	9v, org.
94	181	„	Ma	8v, org.
95	182	„	Ma	16v, org.
96	195	„	Tempore Necessitatis	5, 6, 7, 8v, org.
97	196	„	Ma	4v
98	197	„	Ma	5v, VVi, org.
99	198	„	Ma	4v, org.
100	199	„	Ma	5v
101	146	Capalti, Frc.	Ma	4v
102	132	Caretti, Dom.	Ma	2v, org.
103	89	Carpani, G.	Gl	3v, org.
104	105	„	Ma	5v, org.
105	106	„	Ma brevis	4v, org.
106	107	„	Ma	8v, org.
107	115	„	Ma	4v, org.
108	116	„	Ma	4v, org.
109	119	„	Ma	4v, VVi, Va, Ob, Cor, Tr, CB., org.
110	120	„	Ma	4v, org.
111	128	„	Ma	4v, org.
112	133	„	Cr	8v, org.
113	135	„	Ma brevis	4v, org.
114	136	„	Cr	4v, VVi, Ob, Tr, CB, org.
115	137	„	K è Gl	8v, org.
116	138	„	Ma	4v, org.
117	139	„	Ma	3v, org.
118	140	„	Ma	4v, org.

Nr. Lfd.	Sign.	Verfasser	Titel	Besetzung
119	111	Caruso, Lud.	Ma	4v, VVi, Va, Ob, Cor, CB., org.
120	112	„	Cr	4v, VVi, Va, Ob, Cor, CB., org.
121	118	„	Rq	4v, VVi, Va, Ob, Cor, CB., org.
122	97	Casali, G. B.	Cr breve	4v, VVi, obl., org.
123	98	„	Ma	4v, org.
124	104	„	7 Mae	4 è 5v, org.
125	289	„	Ma	8v, org.
126	290	„	Ma	4v, org.
127	298	„	Ma	5v, VVi, Va, Ob, Cor, Tr, org.
128	302	„	K è Gl	8v, org.
129	318	„	Rq	4v, VVi, Ob, Cor, Tr, org.
130	325	„	Ma	8v, org.
131	332	„	Ma	4v, VVi, Ob, Cor, Tr, org.
132	333	„	Ma	4v, org.
133	334	„	Cr	4v, VVi, Va, Ob, Cor, CB., org.
134	335	„	Ma	4v, VVi, Ob, Cor, Tr, org.
135	553	„	Ma	9v, org.
136	314	Casiolini, Cl.	Ma	3v, org.
137	315	„	Rq	4v, org.
138	316	„	Rq	2v, org.
139	478	„	Ma	3v, org.
140	509	Cherubini, L.	Rq	4v, VVi, Va, Vlonc, CB. Cor, Timp, Clacic.
141	450	Chitti, D. G.	Pastorale	2v
142	452	„	In Memoria Aeterna	6v, org.
143	456	„	Fuge: Dilecte me	4v
144	459	„	Ma	8v
145	460	„	K—Cr	4v, org.
146	551	„	Pastorale	2v, org.
147	202	Cimaroso, Dom.	K è Gl	4v, VVi, Ob, Cor, org.
148	204	„	Ma	4v, VVi, Va, Ob, Cor, org.
149	208	„	Ma con strum. diffic.	4v
150	209	„	Ma	4v, VVi, Va, Ob, Cor, Tr. obl., org.
151	233	„	Rq.	4v, VVi, Va, CB., org.
152	442	„	Ma	4v, VVi, Ob, Tr, org.
153	445	„	K è Gl	4v, VVi, Ob, Tr, org.
154	241	Cirri, Ign.	K è Gl	4v, VVi, Va, Ob, Cor, org.
155	242	„	Cr	5v, VVi, Ob, Cor. org.
156	367	Cordans, B.	Rq.	3v, org.
157	370	Costanzi, G.	4 Mae.	8v, org.

Lfd. Nr.	Sign.	Verfasser	Titel	Besetzung
158	371	Costanzi, G.	K è Gl	4v, org.
159	373	„	Ma	4v
160	374	„	Ma	5v, org.
161	377	„	Ma	8v, VVi, Va, org., rip.
162	378	„	Ma	8v, VVi, Ob, Cor, Tr, org.
163	379	„	Ma	8v, VVi, Ob, Cor, Tr, org.
164	381	„	Ma	8v, VVi, Ob, Fl, Cor, Tr, Timp, org.
165	382	„	Ma brevis	8v, VVi, Ob, Tr, org.
166	386	„	Ma	8v, VVi, Va, org.
167	387	„	Ma	5v, VVi, Ob, Fl, Tr, Cor, Timp, org.
168	388	„	Ma	8v, VVi, Ob, Cor, Tr, org.
169	389	„	Ma	8v, VVi, Ob, Cor, Tr, Timp, org.
170	390	„	Cr	8v, org.
171	396	„	Cr	8v, org.
172	435	„	Cr—A	4v, org.
173	547	„	Ma	4v, org.
174	561	Costanzo, Frc.	Ma	4v, org.
		Sa. D.		
175	1	Defante, Ant.	Ma	4v di conc., 4v di rip,- VVi, Va, Ob, Fl, Fg, Cor, Tr, org.
176	2	„	Ma	4v di conc., 4 v di rip., VVi, Va, Ob, Fl Clarin, Fg, Cor, Tr, org.
177	3	„	Missa	3v di conc con. rip., VVi, Va, Ob, Fg, Cor, org.
178	4	„	Ma	2v con è senza org.
179	7	„	Ma	due chori con org. Vlone è CB.
180	8	Durante, Fr. 1684—1755	Ma, K è Gl	5v, VVi, org.
181	10	„	Ma	4v
182	14	„	K	4v, VVi, Va, org.
183	15	„	Gl	4v, VVi, Va, Ob, Tr, org.
184	16	„	Rq	5v org.
185	27	„	Rq	8v, VVi, Va, Tr, org.
186	36	„	In Pastorale	4v, VVi, Va, org.
187	37	„	Rq	4v, VVi, org.
188	51	„	S. Alfonsi	4v, VVi, Va, org.
		Sa. F.		
189	61	Fago, Nicc.	K	5v, VVi, CB, u. a. m. (unleserlich)
190	67	„	Ma	5v di conc., 4v di rip., VVi, Va, CB. org.

Lfd. Nr.	Sign.	Verfasser	Titel	Besetzung
191	70	Fazenni, G. B.	Rq	8v
192	96	„	Ma brevis	4v, org.
193	26	Felici, Bart.	Ma	3v, org.
194	56	Feo, Fr.	Cr	4v, VVi, Va, Ob, Cor, Tr, org.
		Sa. G.		
195	30	Galuppi, Balt.	Cr	4v, VVi, Va, Ob, Cor, org.
196	203	„	Gl	4v, VVi, Va, Ob, Trav, Cor. org.
197	213	„	K	4v, VVi, Va, Vlonc, Ob, Cor, org.
198	273	Gazzaniga, G.	Rq	4v, VVi, Va, Ob, Cor, Tr, org.
199	246	„	Rq	4v, VVi, Ob, Cor, org.
200	258	Giordani, Giov. 1743—1819	Ma	4v, VVi, Va, Ob, Cor, org.
201	107	Guazonni, F. G.	Gl	4v, VVi, Va, Vlonc, Ob, Tr, org. è rip.
202	108	„	Gl	4v, VVi, Cor, org.
203	109	„	K	4v, VVi, Ob, Cor, org.
204	110	„	K	4v, VVi, Va, Ob, Cor, org.
205	111	„	K	4v, VVi, Va, Ob, Cor, org.
206	117	„	Cr	4v, VVi, Va, Ob, org.
207	129	„	Ma	4v, VVi, Va, Ob, Cor, Tr, org.
208	149	Guglielmi, P. 1727—1804	Ma	4v, VVi, Ob, Cor, Tr, org.
209	150	„	Ma	8v, VVi, Va, Ob, Fg, Clar, Cor, CB., org.
210	152	„	K è Gl	5v, VVi, Va, Ob, Tr, org.
211	153	„	Cr	5v, VVi, Ob, Tr, org.
212	155	„	Ma	?v, VVi, Ob, Va, Cor, org.
213	161	„	Cr	4v, VVi, Ob, Cor, org.
214	163	„	Cr	4v, VVi, Ob, Tr, org.
215	164	„	Cr	4v, VVi, Va, Ob, Cor, org.
216	165	„	Cr	4v, VVi, Va, Ob, Cor, org.
217	166	„	Ma	5v, org.
218	167	„	Cr	8v, VVi, Va, Ob, Cor, org.
219	169	„	Ma	4v, org.
		Sa. H.		
220	67	Hasse, Joh. A.	Rq	4v, VVi, Va, Ob, Fl, Cor, Tr, Timp, org.
		Sa. I.		
221	2	Jannaconi, G.	Ma sine nomine	4v.
222	3	1741—1816	Ma	due chori
		„		

Lfd. Nr.	Sign.	Verfasser	Titel	Besetzung
223	9	Jannaconi, G.	Ma	8v
224	10	„	Ma	8v
225	15	„	Ma brevis	4v
226	18	„	Cr brevis	4v, VVi, org.
227	19	„	Cr	4v, VVi, Va, Ob, Cor, org.
228	20	„	Cr	4v, org.
229	21	„	Ma brevis	4v, org.
230	22	„	Ma brevis	4v, VVi, Va, Ob, Cor, org.
231	23	„	Ma	8v, org.
231	24	„	Ma	8v, org.
232	25	„	K è Gl	4v
233	26	„	Ma brevis	4v
234	27	„	Ma	4v, org.
235	28	„	Ma	8v, org.
236	29	„	Ma Pontificia	8v
237	30	„	Mae	8v
238	31	„	Ma	4v, VVi, Va, Ob, Tr, org.
239	32	„	Ma	8v, org.
240	33	„	Ma	8v, org.
241	34	„	Ma	8v, org.
242	36	„	Ma	8v, org.
243	51	„	Ma	4v
244	53	„	Rq	4v, con è senca org.
245	54	„	Cr—A	4v, org.
246	55	„	Cr—A	4v, VVi, Va, Ob, Cor, org.
247	56	„	Cr—A	4v
248	57	„	Cr—A	4v, VVi, Va, Ob, Cor, org.
249	58	„	Cr	4v, org.
250	155	„	Cr	4v, VVi, Va, Ob, Cor, org.
251	223	„	Ma	3v, org.
252	224	„	Ma	3v, VVi, org.
253	229	„	Ma solemnis	16v, CB. org.
254	237	„	Ma	4v, org.
255	125	Jomelli, N. 1714—1774	Rq	4v, VVi, Va, org.
265	126	„	Gl	4v, VVi, Va, org.
266	127	„	K è Gl	4v, VVi, Va, org.
267	128	„	K è Gl	4v, VVi, Va, Ob, Cor org.
268	133	„	Ma	4v, VVi, Va, Ob, Cor, org.

Lfd. Nr	Sign.	Verfasser	Titel	Besetzung
269	134	Jomelli, N.	Ma	4v, VVi, Va, Ob, Cor, Tr, org.
		Sa. L.		
270	68	Leo, Leon. 1694—1774	Cr	4v, VVi, org.
271	73	„	Ma	5v, VVi, Va, Ob, Cor, org.
272	41	Lotti, Ant. 1665—1740	Ma	4, 5, 6v, VVi, Va, Tr, org.
273	46	„	Ma brevis	4v
274	47	„	Ma	4v
275	48	„	Ma	4v
276	51	„	Ma	4v
277	100	„	Ma	4v
		Sa. M.		
278	280	Marcello, B. 1686—1739	Ma	4v, org.
279	13	Martini, Padre G. Batt.	Cr	4v, VVi, Va, Ob, org. è rip.
280	14	„	Cr	
281	17	„	Rq	4v, org.
282	18	„	Rq	3v, org.
283	87	„	Rq	5v, VVi, Va, Ob, Cor, org.
284	104	„	Ma brevis	2v
285	36	Marzola, P.	K è Gl	4v, VVi, Va, Ob, Cor, org., Tr,
286	314	„	K è Gl	Fg. 4v, VVi, Va, Ob, Cor, org.
287	10	Masi, Fel. A.	Rq	4v, due chori, VVi, Va, Fl, Clar, Tr, Cor, Fg, org.
288	42	„	Cr	8v, VVi, Va, org.
289	239	„	K è Gl	4v, VVi, Va, Ob, Cor, Tr, org.
290	240	„	Ma	3v, org.
291	147	Mattei, Stan.	K	8v, org.
292	148	„	Gl	8v, Vlonc, org.
293	341	„	Ma	4v, Vlonc, org.
294	242	„	K—Cr	3v, org.
295	243	„	Cr	8v, Va, Vlonc, org., VVi.
296	250	„	Cr	4v, VVi, Va, Ob, Clarin, Fl, Cor, Vlonc, org.
297	218	Mazzarini, M.	K	5v, VVi, Va, Ob, Fl, Clarin, Cor, Tr, Fg, org.

Lfd. Nr.	Sign.	Verfasser	Titel	Besetzung
		Sa. P.		
298	17	Paisiello, D. G. 1741—1816	Ma	8v, VVi, Va, Ob, Fg, Cor, CB., org.
299	18	„	Ma	8v, VVi, Va, Ob, Fg, Cor, Vlonc, CB., org.
300	20	„	Ma	4v, VVi, Va, Ob, Cor, Tr, org.
301	21	„	Ma	4v, VVi, Va, Ob, Cor, Tr, org.
302	23	„	Ma solemnis	4v, VVi, Va, Ob, Cor, Fg, org.
303	27	„	Rq	8v, VVi, Va, Ob, Cor, Fg, Clarin, CB., org.
304	31	„	Ma	4v, org.
305	34	„	Ma	4v, VVi, Va, Fl, Ob, Cor, Clarini, CB., org.
306	35	„	Ma	5v, VVi, Va, Ob, Cor, org.
307	36	Pedota, G.	K è Gl	4v, VVi, Va, Ob, Cor, org.
308	57	„	K è Gl	8v, VVi, Va, Ob, Cor, Fg, Tr, org.
309	65	„	K è Gl	8v, VVi, Va, Ob, Cor, Tr, Fg, CB., org.
310	37	Pelli, Lorenz	Ma	4v, VVi, Va, Ob, Cor, org.
311	42	„	Cr	4v, VVi, Va, Cor, Tr, org.
312	43	„	Cr	4v, org.
313	44	„	Ma	4v, org.
314	47	„	Ma	2v di conc., 2v di rip., org.
315	49	„	Ma	4v, org.
316	50	„	Cr	4v, VVi, Va, Ob, Tr, org.
317	52	„	Ma	4v, org.
318	54	„	Cr	4v, org.
319	56	„	Cr	4v, VVi, Va, Ob, Cor, Tr, org.
320	29	Perez, D.	Ma	5v, VVi, Va, Vlonc, Fg, org.
321	182	„	Cr	8v, VVi, Va, Ob, Cor, Tr, org.
322	189	„	Ma	3v, org.
323	196	„	Cr	5v, VVi, Va, Fg, Tr I, Tr da caccia, org.
324	197	„	K è Gl	8v, VVi, Va, Ob, Cor, org.
325	312	Pergolese, G. 1710—1736	K è Gl	10v, VVi, Va, Ob, Cor, org. I. VVi, Va, org. II.

Lfd. Nr.	Sign.	Verfasser	Titel	Besetzung.
326	351	Pergolese, G.	K è Gl	5v, VVi, Va, Tr, org.
327	119	Perti, G. A. 1661—1756	Ma	5v, VVi, Va, org.
328	136	„	Cr	4v, VVi, Va, Cor, org.
329	137	„	Cr	5v, VVi, Va, Vlonc, org.
330	200	„	Cr	5v, VVi Va, org.
331	202	„	Cr	4v, VVi, org.
332	208	„	Cr	4v, VVi, Va, Cor, org.
333	214	„	Ma	5v, VVi, Va, Vlonc, org.
334	226	„	Cr	5v, VVi, Ob, Tr, org.
335	315	„	K è Gl	5v, VVi, Va, org.
336	121	Pesci, Sante	Ma	16v, org.
337	127	„	Ma	4v, org.
338	246	„	Ma	4v, org.
339	323	„	Cr	8v, org.
340	333	„	Ma	3v, org.
341	336	„	K è Gl	8v, org.
342	120	Petruzzi, B.	K	4v, VVi, Va, Ob, Cor, org.
343	229	„	K	4v, VVi, Va, Ob, Cor, Fg, org.
344	233	„	K	4v, VVi, Va, Ob, Cor. org.
345	234	„	Ma	4v, VVi, Va, Ob, Cor, org, Clar.
346	235	„	Cr	4v, VVi, Va, Ob, Cor, org.
347	237	„	Gl	4v, VVi, Va, Ob, Cor, org.
348	357	„	K è Gl	4v, VVi, Va, Ob, Clarin, cor, org.
349	340	Piccini, Nic.	Ma	4v, VVi, Va, Ob, Cor, Tr, org.
350	270	Piticchio, Fr.	Cr	4v, VVi, Va, Cor, Tr, Fg, org.
351	361	Pitoni, 1657—1743	La Bruschi	8v, VVi, org.
352	350	„	Mae	8v, org.
353	360	„	La peccare	4v, org.
354	362	„	Ma	8v
355	265	„	Deus Percursor	8v, org.
356	367	„	La Corrente S. Pauli	4v, org.
357	375	„	Ma	16v, org.
358	376	„	8 Mae	4 è 8 v, org.
359	377	„	Molare	4 è 8 v, org.
360	378	„	10 Mae	4v, org.
361	379	„	9 Mae	8v, org.
362	380	„	Sala Rossa	8v

Lfd. Nr.	Sign.	Verfasser	Titel	Besetzung
363	383	Pitoni	Mea obscurum non habet	4v, org. è senca
364	384	„	Ma	8v, org.
365	385	„	Ma	8v, org.
366	386	„	Detta Berta	8v, org.
367	387	„	Le Peccore	4v, org.
368	388	„	Rq	9v, org.
369	389	„	Adorate	4v, org.
370	391	„	Mae	4 è 8 v, org.
371	401	„	Cr	4v, org. ad libit.
372	418	„	Rq	4 è 6 v.
373	443	Porta, Giov.	Ma	4v, VVi, Va, org.
374	432	Prati, Ales.	Ma	4v, VVi, Va, Clarin., Cor, Fl, Ob, Fg, CB., org.
375	443	„	K è Gl	4v, VVi, Va, Ob, Fg, Cor, Clarin, org.
376	452	„	Ma	4v, VVi, Ob, Cor da caccia, org.
377	446	Predieri, L. A.	Gl	4v, org.
		Sa. R.		
378	62	Ragazzi, A.	Ma	4v
379	63	„	Ma	4v
380	45	Reggio, D.	Ma	4v, VVi, Va, Cor, org.
381	75	„	Ma	4v, VVi, Va, Cor da caccia, org.
382	35	Ricci, Padre Augustin	K	4v, VVi, Va, Ob, Cor, org.
		Sa. S.		
383	73	Sabbatini, L. A.	K è Gl	4v, VVi, org.
384	123	„	Ma	4v, VVi, Ob, Tr, org.
385	124	„	Ma	4v, VVi, Ob, Tr, Org.
386	127	„	Ma brevis	4v, org.
387	1	Sacchini, A. 1734—1786	K è Gl	4v, org.
388	101	Santini, Fort.	Rq	
389	103	„	Rq	
390	104	„	A	
391	105	„	Rq	
392	106	„	Rq	3—12v con è senza org.
393	107	„	Cr	
394	108	„	Cr	
395	109	„	Cr	
396	110	„	Gl è Cr	
397	111	„	K è Gl	
398	112	„	K è Gl	4v, org. o Pianoforte.
399	113	„	K	

Lfd. Nr.	Sign.	Verfasser	Titel	Besetzung
400	114	Santini, Fort.	K è Gl	
401	115	„	Cr—A	
402	116	„	I. Ma armonica 3—12	3—12v con è senza org.
403	117	„	Ma	
404	118	„	Ma	
405	119	„	Mae	
406	190	„	Rq	
407	52	Santucci, M. 1762—1843	Ma	4v, org.
408	53	„	Ma	4v, org.
409	69	„	Rq	4v, VVi, Va, Ob, Cor, Vlonc obl., org.
410	144	Saratelli, G. 1740—1762	K è Gl	4v, VVi obl., Tr ad lib., Va, Vlonc, org.
411	135	Sarri, Domen.	Rq	5v, VVi, Va, org.
412	138	Sartori, Balt.	In festo S. Martini	4v
413	130	Scarlatti, Ales. 1659—1725	Ma	9v, VVi, org.
414	5	„	Clementina	5v
415	133	„	A canone	4v
416	163	„	Ma	4v
417	245	„	Ma	10v, VVi, Va, Vlonc, org.
418	356	„	Rq	4v, org.
419	359	„	Rq	4v, org.
420	360	„	Clementina	5v
421	427	„	Ma	4v
422	242	Siciliani, Ph.	Ma	3v, org.
423	287	Stradella, Al.	Rq	4v, VVi, Va, org.
		Sa. T.		
424	9	Terradeglias, D.	Ma	4v, VVi, Va, Ob, Cor, org.
425	39	Terziani, P.	Ma	3v, org.
426	40	„	Ma	4v, org.
427	50	„	Ma	8v, org.
428	51	„	Ma	4v, org.
429	52	„	Cr	4v, org.
430	53	„	Ma	4v, org.
431	54	„	Ma	4v, org.
432	55	„	Ma	4v, org.
433	56	„	Ma	4v, org.
434	66	Tinazzoli, Ag.	Rq	4v, VVi, Va, org.
		Sa. V.		
435	4	Valenti, Nic.	Cr	4v, VVi, Va, Vlonc, Cor, org.
436	8	„	Rq	4v, VVi, Va, CB., Tr, org.

Lfd. Nr.	Sign.	Verfasser	Titel	Besetzung
437	48	Valenti, Nic.	Rq	3v, org.
438	53	„	Gl	8v, VVi, Va, Vlonc, org., Tr ad lib.
439	54	„	Gl	8v, VVi, Va, Vlonc, org., Tr ad lib.
440	58	„	Cr	4v, VVi, Va, org.
441	39	Vignali, Gab.	Cr	4v, VVi, Va, Ob, Cor, Fg, org.
442	38	„	K	4v, VVi, Va, Ob, Cor, org.
443	37	Vinci, Leon. da	K	5v, VVi, Vlonc, org.
		Sa. Z.		
444	9	Zingarelli	Ma	5v, org.
445	11	„	Cr A	5v, org.
446	21	„	Cr	8v, org.
447	41	„	A	4v
448	42	„	Cr	4v, VVi, Va, Ob, Cor. org.
449	73	„	Rq	4v, VVi, Ob, Cor, org.
450	113	Ziretti, Gius.	Pastorale	4v, VVi, org.

Schlußwort.

Vorliegende Arbeit entstand auf Veranlassung meines hochverehrten Lehrers, Herrn Prof. Dr. Fritz Volbach, der mich auf die musikalischen Schätze der Santini-Bibliothek hinwies. Es ist die erste Arbeit, welche die Werke obiger Bibliothek einer Spezialuntersuchung unterzieht, nachdem zwei Arbeiten allgemeinen Charakters voraufgegangen sind (s. Killing und Hüntemann).

An dieser Stelle sei es mir gestattet, Herrn Prof. Dr. Volbach meinen aufrichtigsten Dank auszusprechen für seine gütigen Ratschläge, die er mir während meiner Arbeit zuteil werden ließ. Ferner danke ich auch Herrn Dr. Hüntemann für die Ueberlassung seines Messeverzeichnisses vor der Drucklegung.

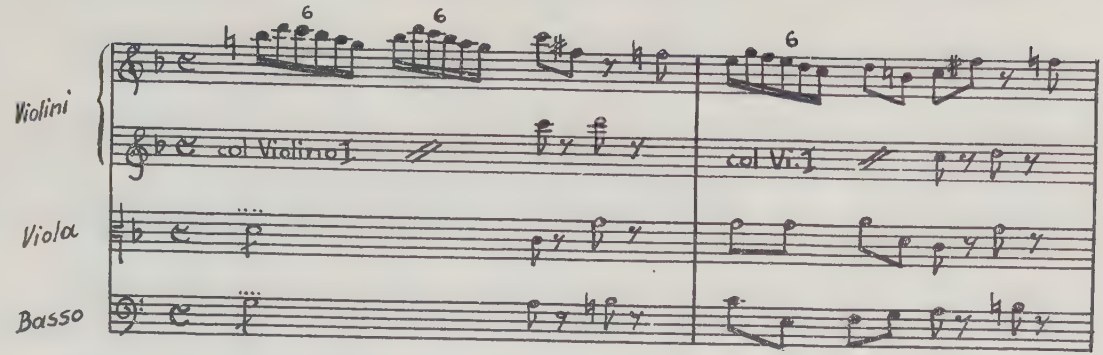
Münster i. W., den 5. Dezember 1928.

Lebenslauf.

Ich, Heinrich Stute, bin am 11. Mai 1903 als Sohn des Maschinenmeisters der Städt. Licht- und Wasserwerke, Heinrich Stute und seiner Frau Anna, geb. Brunstein zu Witten a. d. Ruhr geboren. Von Ostern 1909 bis Ostern 1912 besuchte ich die Elementarschule zu Witten, von Ostern 1912 bis Herbst 1915 das Realgymnasium daselbst, von Herbst 1915 bis Herbst 1921 die Klosterschule zu Hiltrup, von Herbst 1921 an wieder das Realgymnasium zu Witten, das ich Ostern 1922 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Von SS. 22 bis WS. 24 studierte ich in Paderborn Theologie. Von SS. 25 bis WS. 25 26 in München und von SS. 26 bis WS. 28 29 in Münster studierte ich Musikwissenschaft, Philosophie, Englisch und Französisch. Meine Lehrer waren Prof. Dr. Herm. Müller, Sandberger, Lorenz, Wiese, Keller, Feldmann und Volbach.

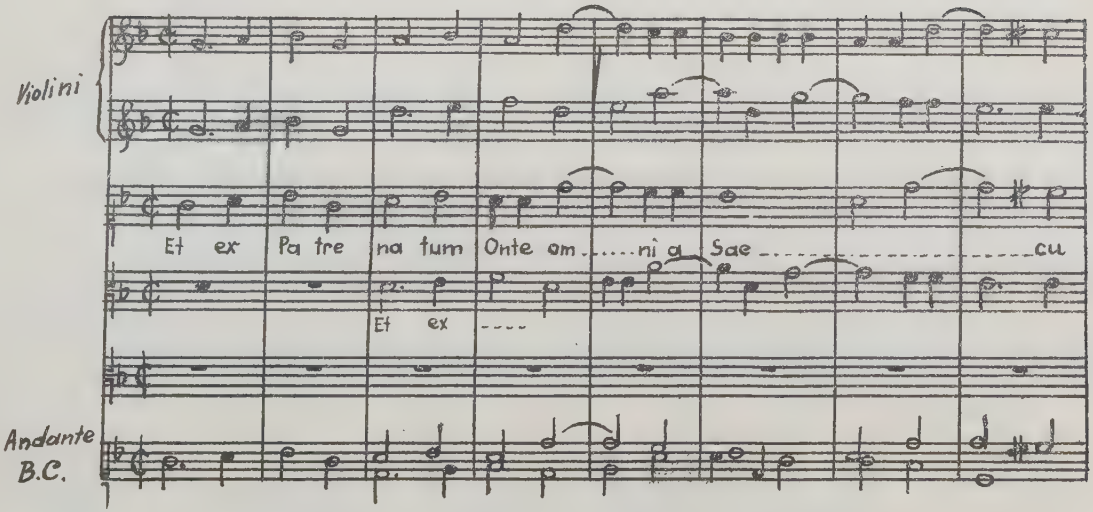
① Aus SaP 119: Ma. von G.A. Perti 1661–1756.

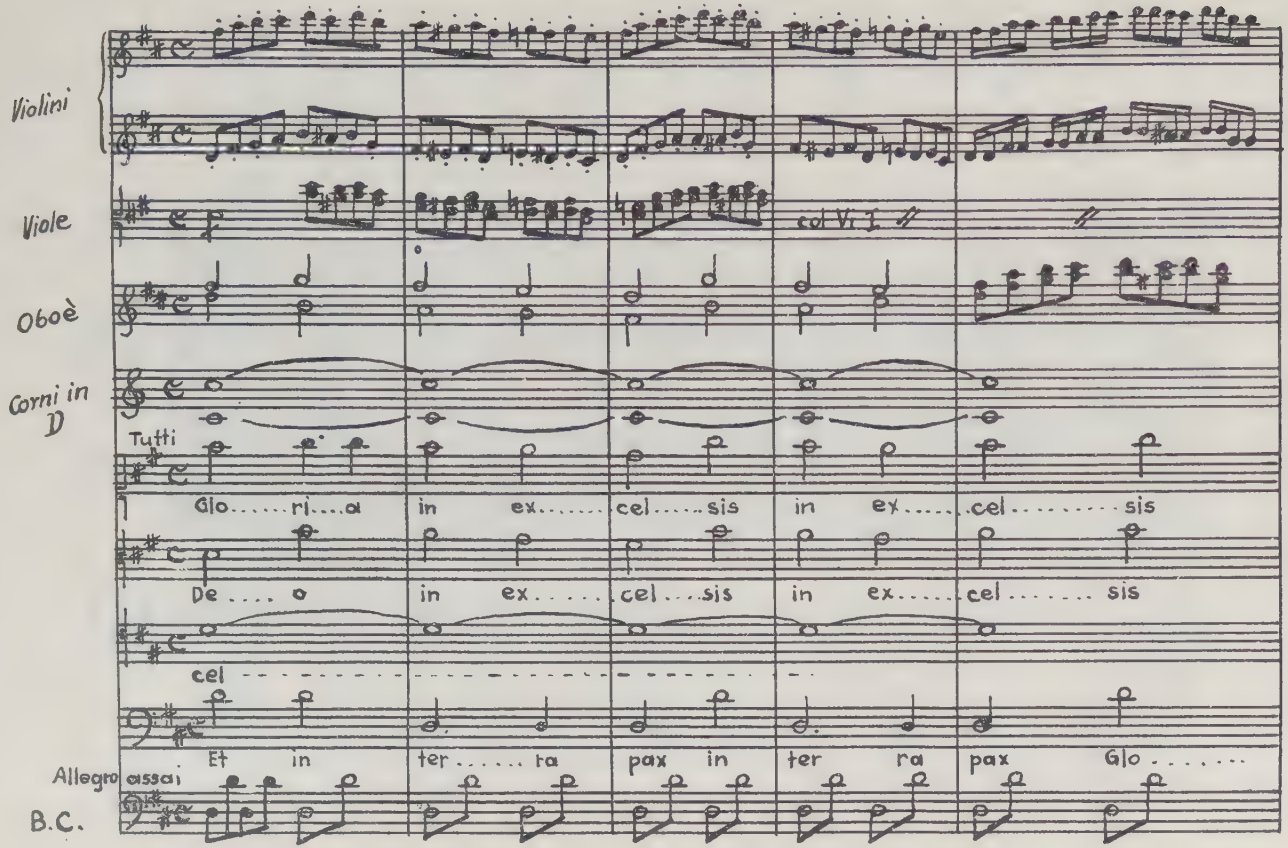
Introductio zum Kyrie (Takt 5u.6)



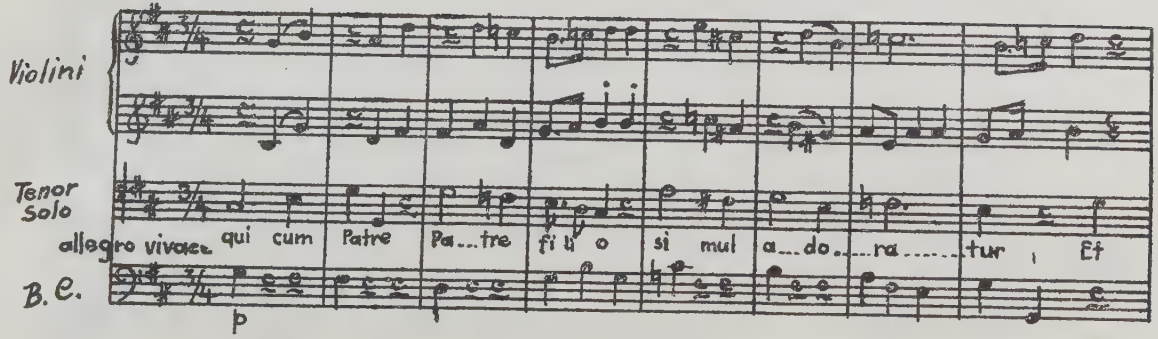
N.B. In Beispiel 2 ist die Führung der 2. Geige über die erste noch deutlicher.

② Aus SaB450 : Credo von Fr. Basily (Takt 52-60)

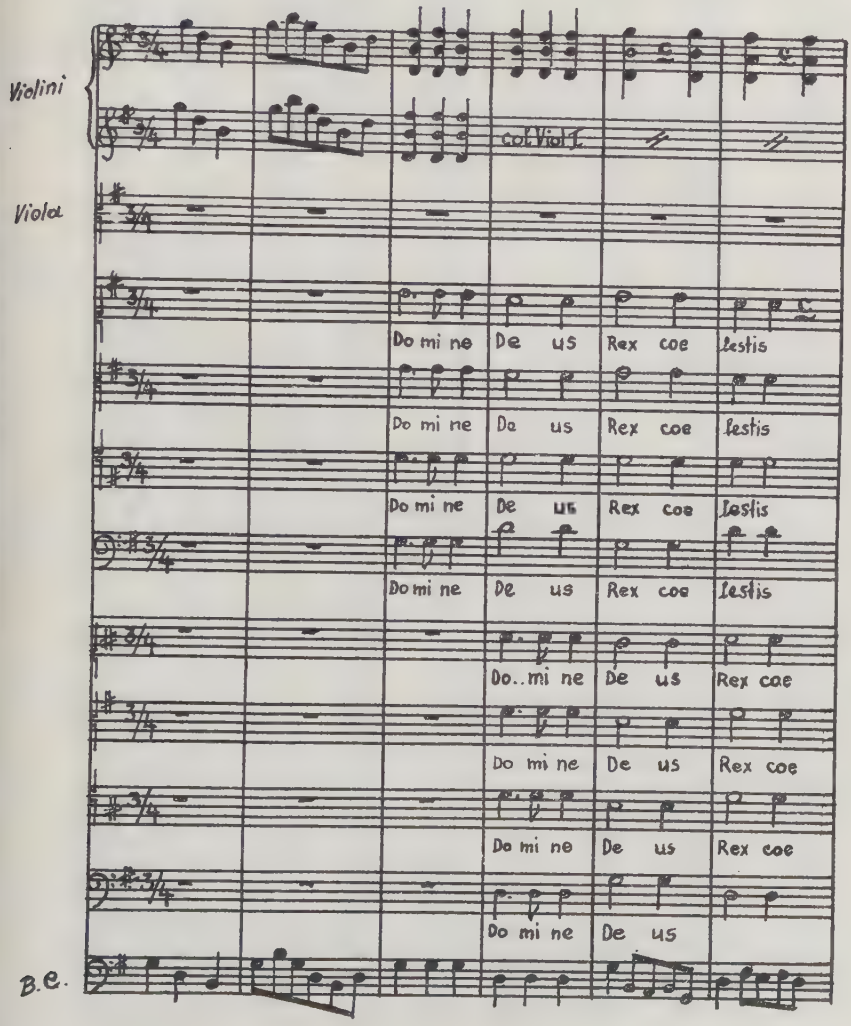



3
Aus Sa B 31: Missa von A. Burroni 1738-1797 Gloria Takt 103-107.
Violini
Viole
col V.I.
Oboè
Corni in D
Tutti
Glo ri a in ex cel sis in ex cel sis
De o in ex cel sis in ex cel sis
cel
Et in ter ra pax in ter ra pax Glo
Allegro assai
B.C.

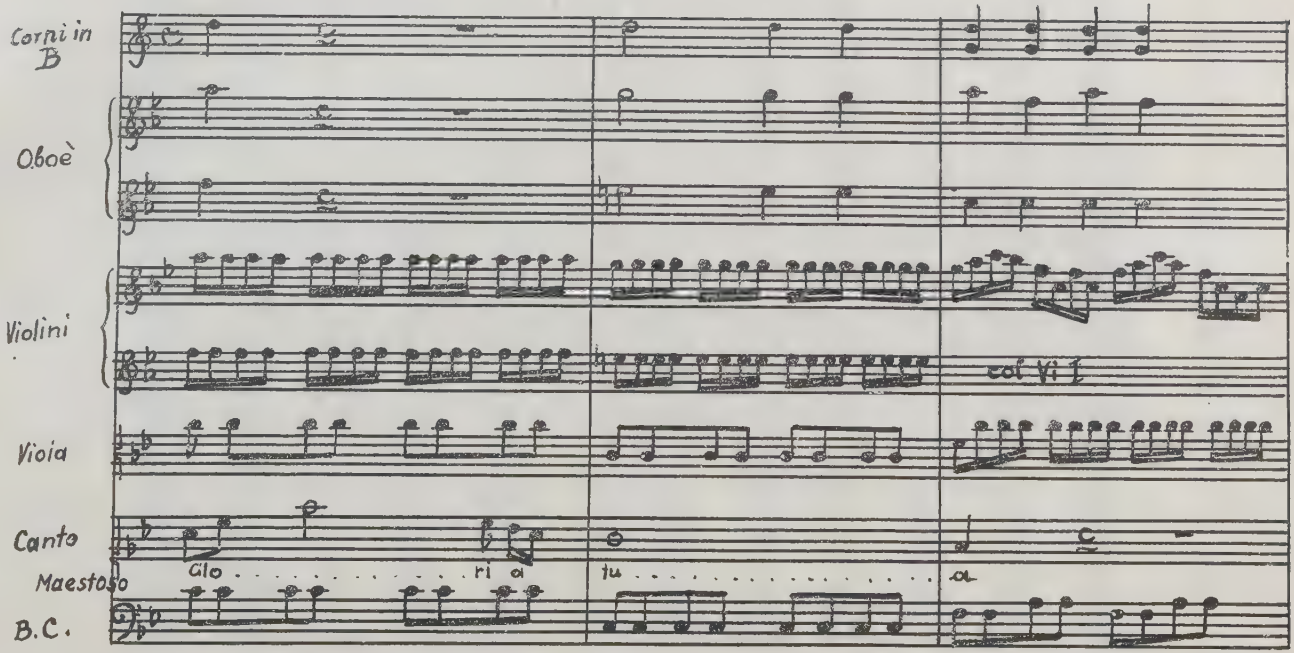
(4) Aus Sa. B. 31: credo breve von A. Burroni (Takt 165-172)



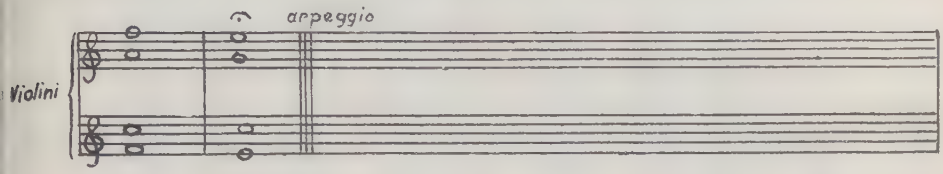
(5) Aus Sa. A. 99 Missa von Pasqu. Anfassl. Domine Deus



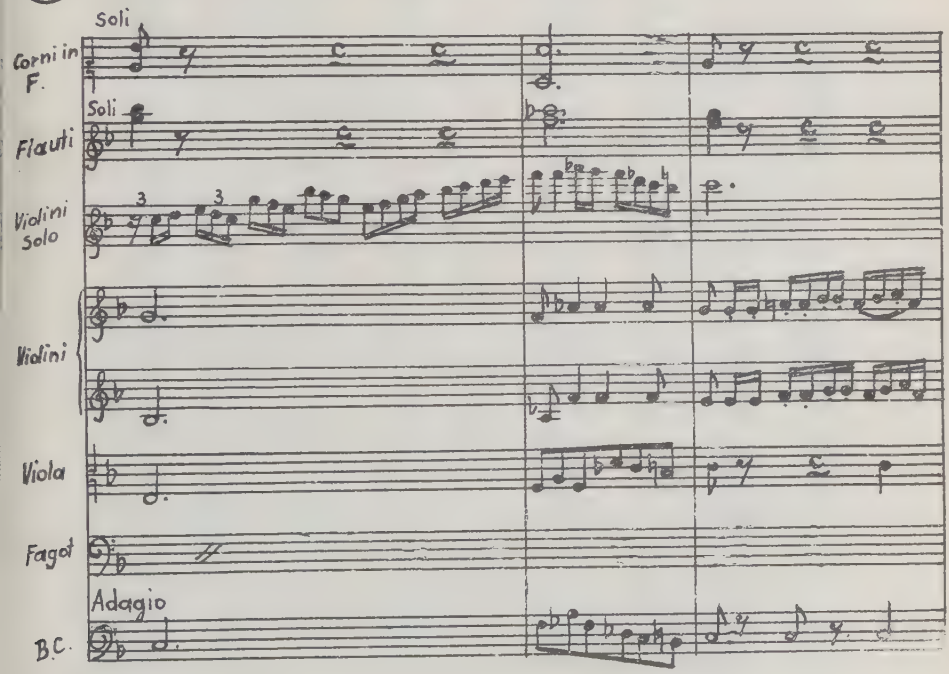
(6.) Aus Sa A 99 Missa von Pasqu. Anfossi. Gratias agimus Takt 36-38



(7.) Aus Sa. I. 224 Missa von G. Jannaconi 1741 - 1816.



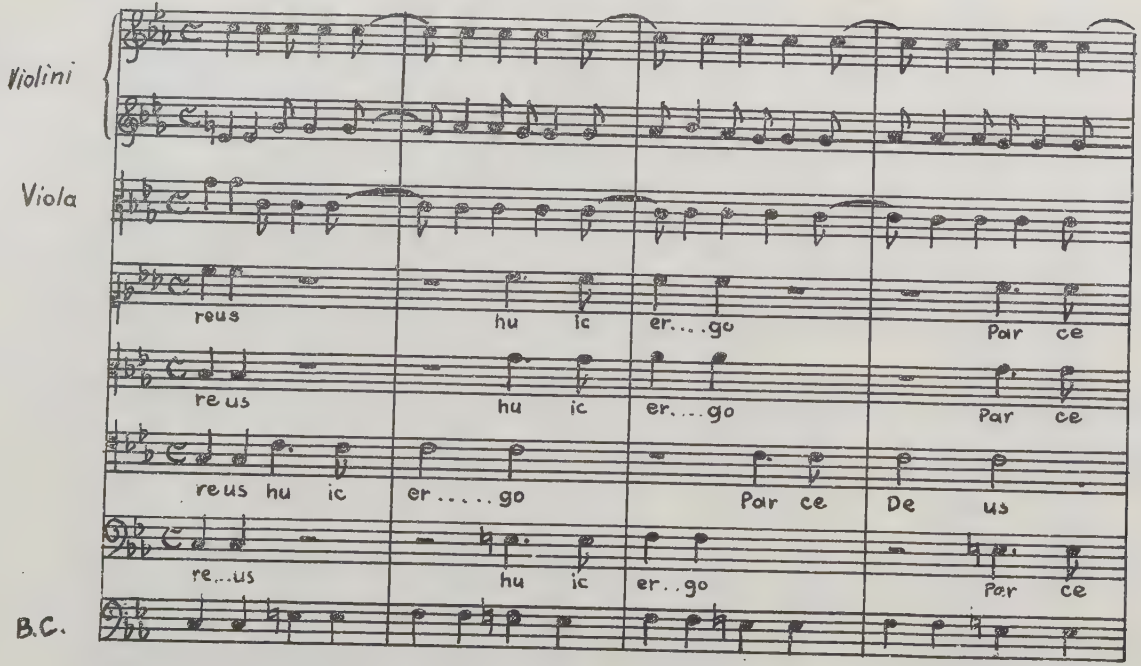
(8.) Aus Sa B 298. Missa von Paolo Bonfichi



9.

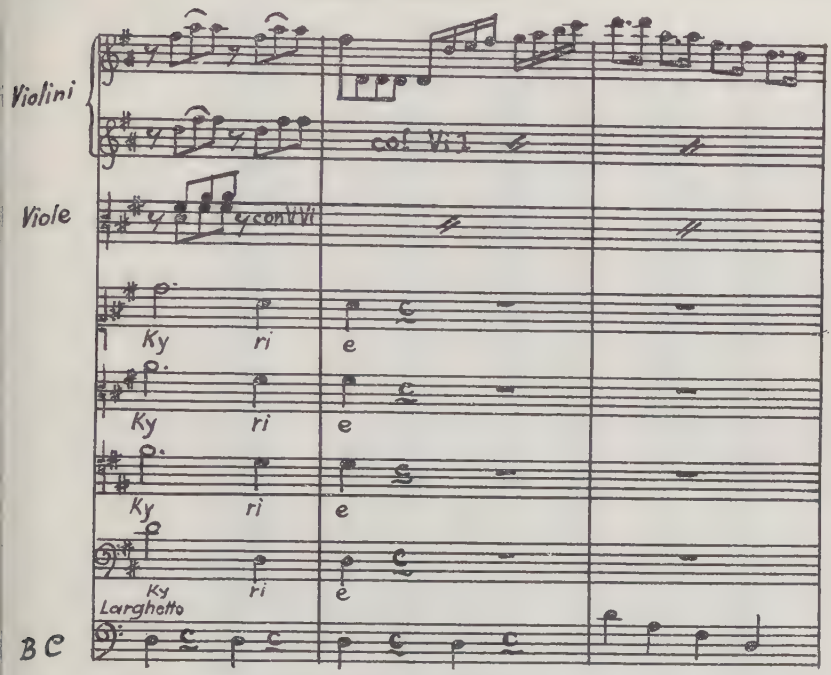
Aus Sa C 318 Messa per li defonti von Casali

Lacrimosa aus „Dies irae" Takt 15-18

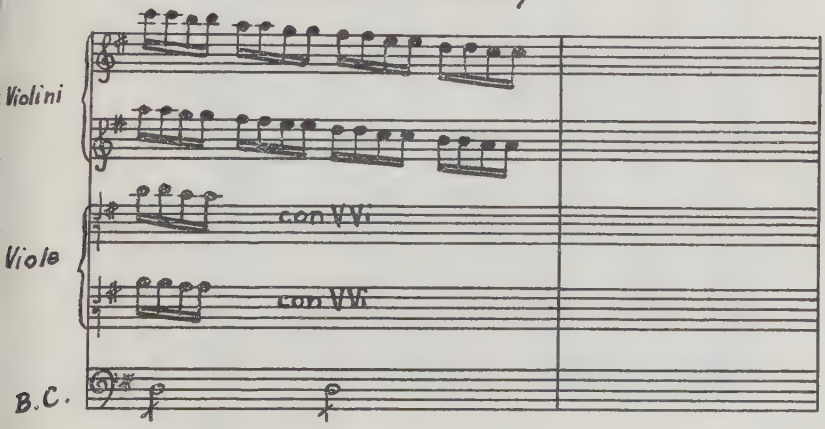


Aus Sa B 152 Missa concertata von Pietro Bencini.

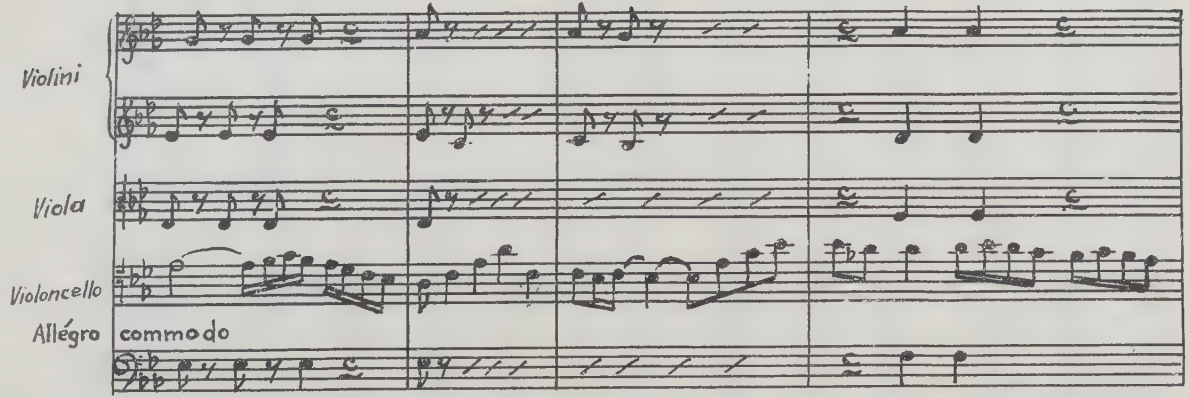
Kyrie II Takt 1-3



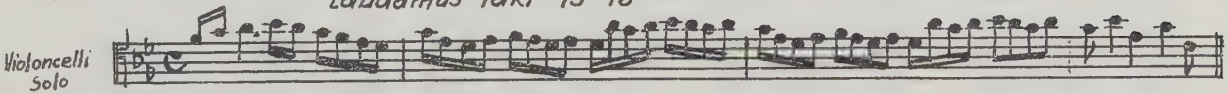
Quoniam aus Gloria Takt 7.



(11) Aus Sa P 234 Missa von B. Petruzzi (Aus Gloria „Laudamus Te" Takt 6-9).

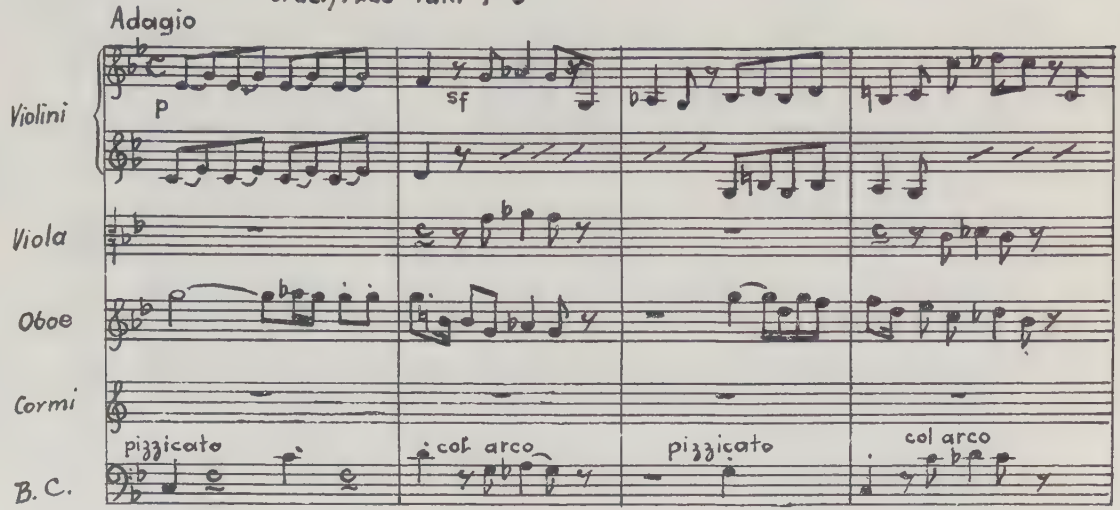


(12) Aus Sa P 234 Missa von B. Petruzzi.
Laudamus Takt 15-18



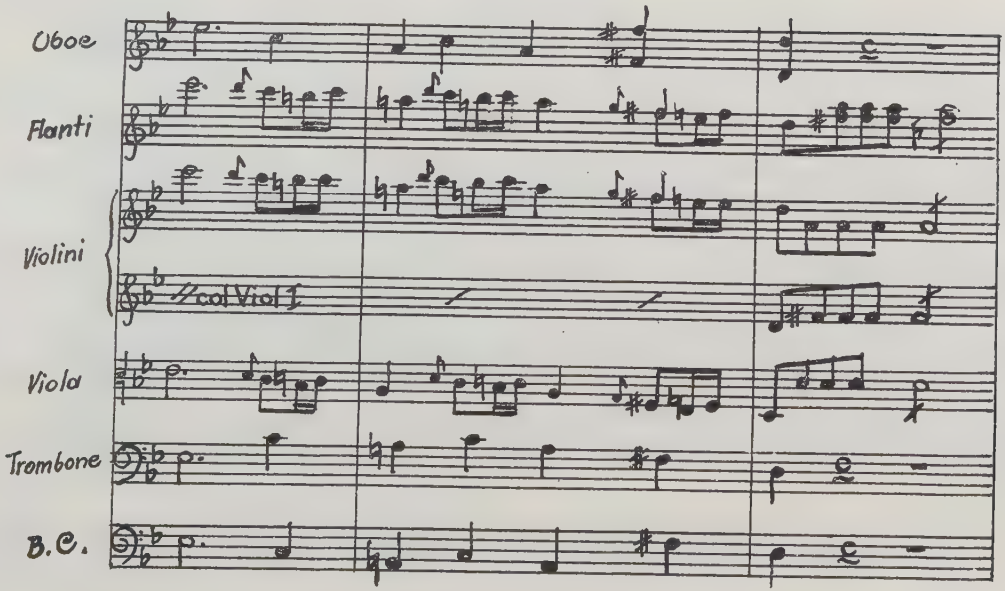
(13) Aus Sa B 96 Credo brevis von Fr. Basily.

Crucifixus Takt 1-5



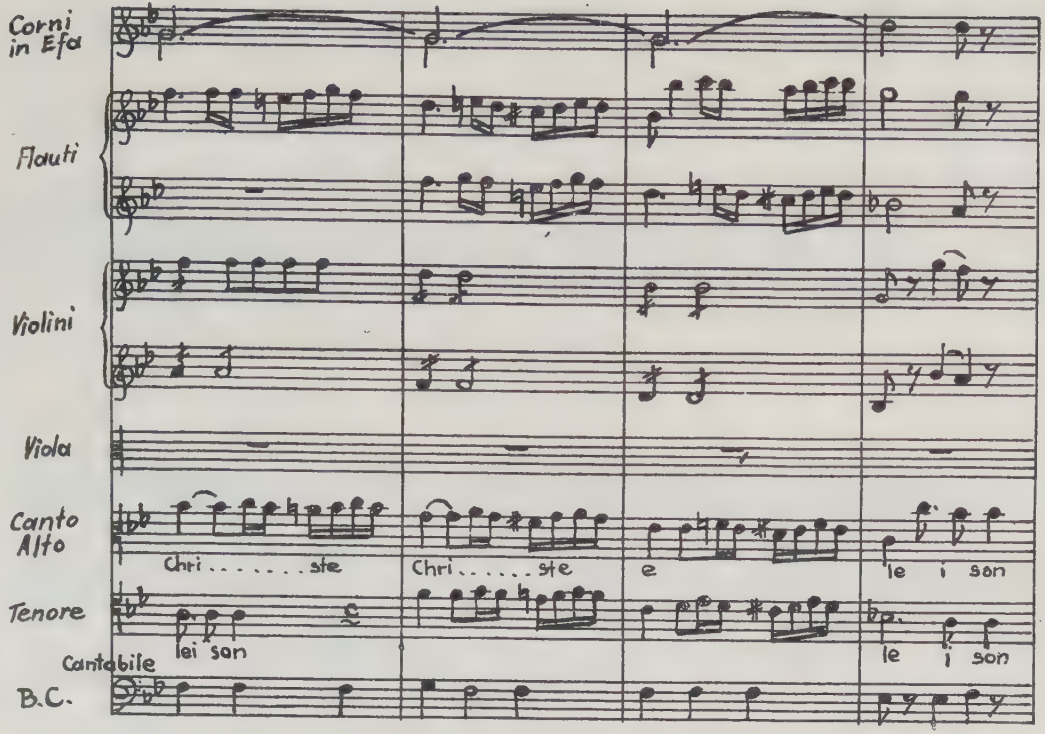
(14) Aus Sa B 298 Missa von Paolo Bonficki

Gloria Takt 52-55



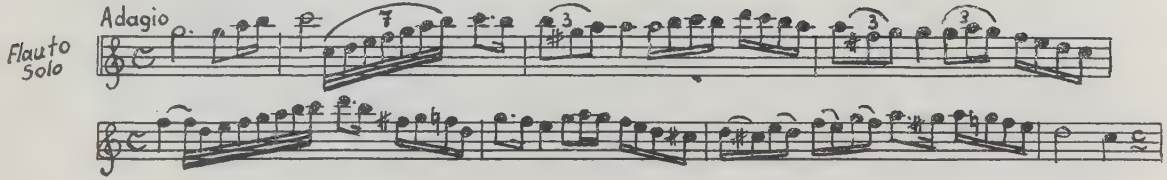
(15) Aus Sa B 96 Missa von A. Burroni.

Cantabile Christe Takt 32-35



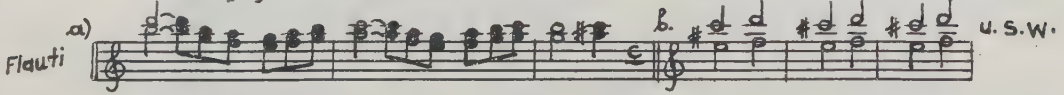
(16) Aus Sa A 126 Missa von B. Asioli

Flöten Solo aus „Christe"



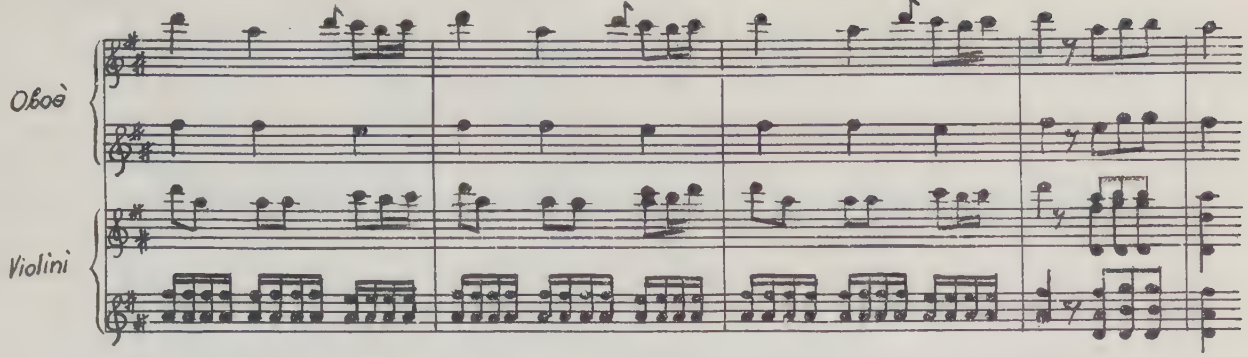
(17) Aus Sa B 298 Missa von P. Bonfichi.

Aus „Kyrie" Takt 12–16 „Christe" Takt 9–12.



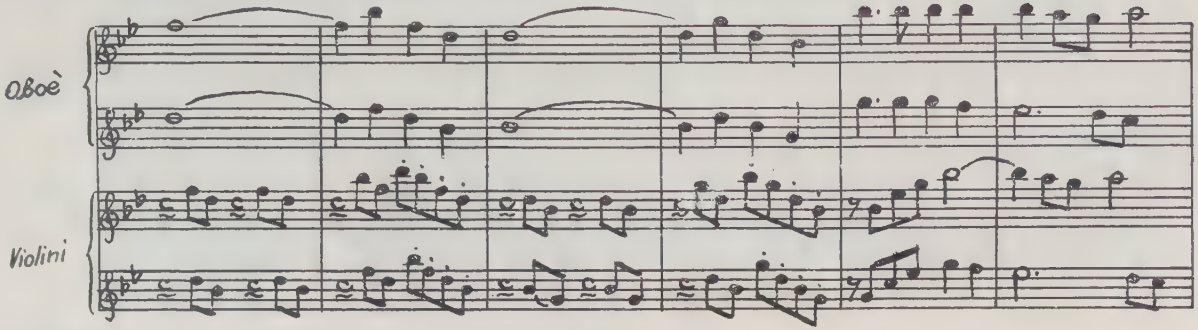
(18) Aus Sa A 99 Missa von Pasqu. Anfossi.

Gloria Takt 5-6



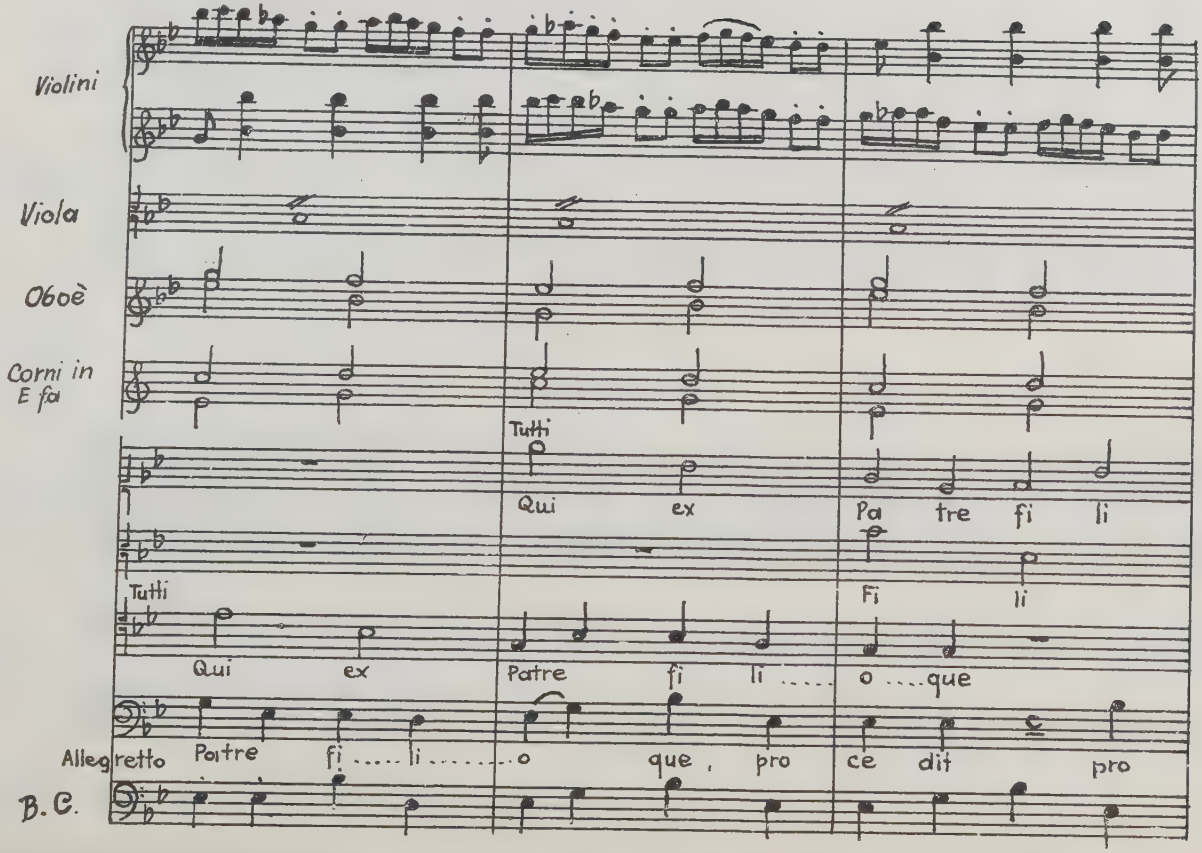
(19) Aus Sa A 99 Missa von Pasqu. Anfossi

„Kyrie" Takt 1-6



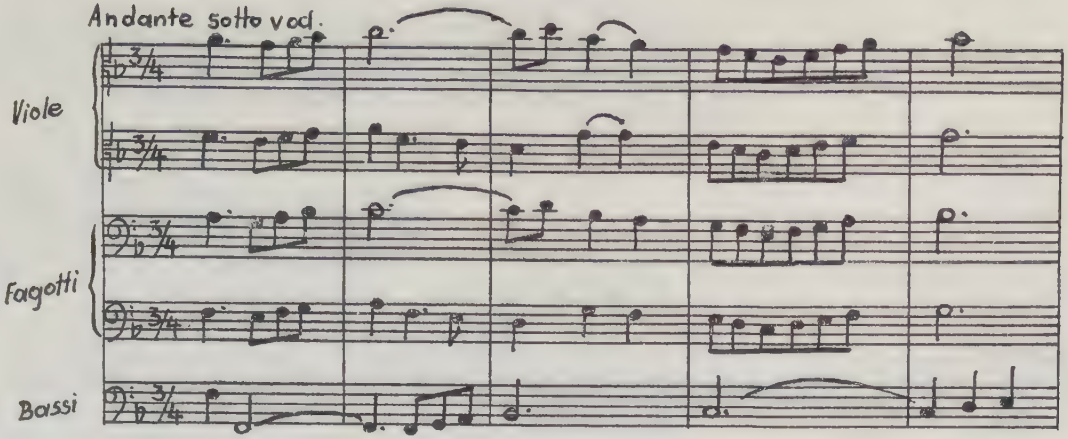
(20) Aus Sa B96 Missa von A. Burroni.

Aus „Credo" Et resurrexit Takt 46-49

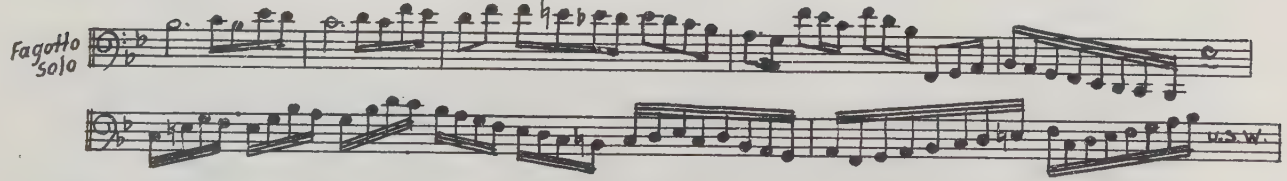


(21) Aus Sa P. 27 Requiem von D. G. Paisiello 1741-1816

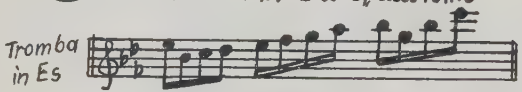
Kyrie Takt 1-5



(22) Aus Sa. A 126 Missa von B. Asioli. Fagott Solo aus „Qui tollis.



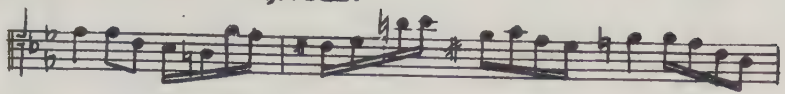
(23) a) Aus Sa. B. 45 Missa von A. Burroni.
Tromba in Es aus „Qui tollis."



b) Aus Sa V 38 Kyrie von Gabr. Vignali.
Anfang der Ouvertüre zum „Kyrie."

(24) a) Aus Sa P234 Missa von B. Petruzzi
Kyrie I.

Clarino in C

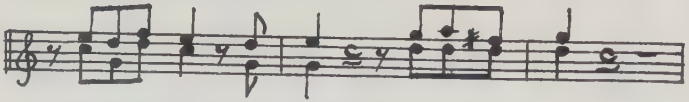


b) Aus Sa P. 357 Missa von B. Petruzzi

Clarino in C

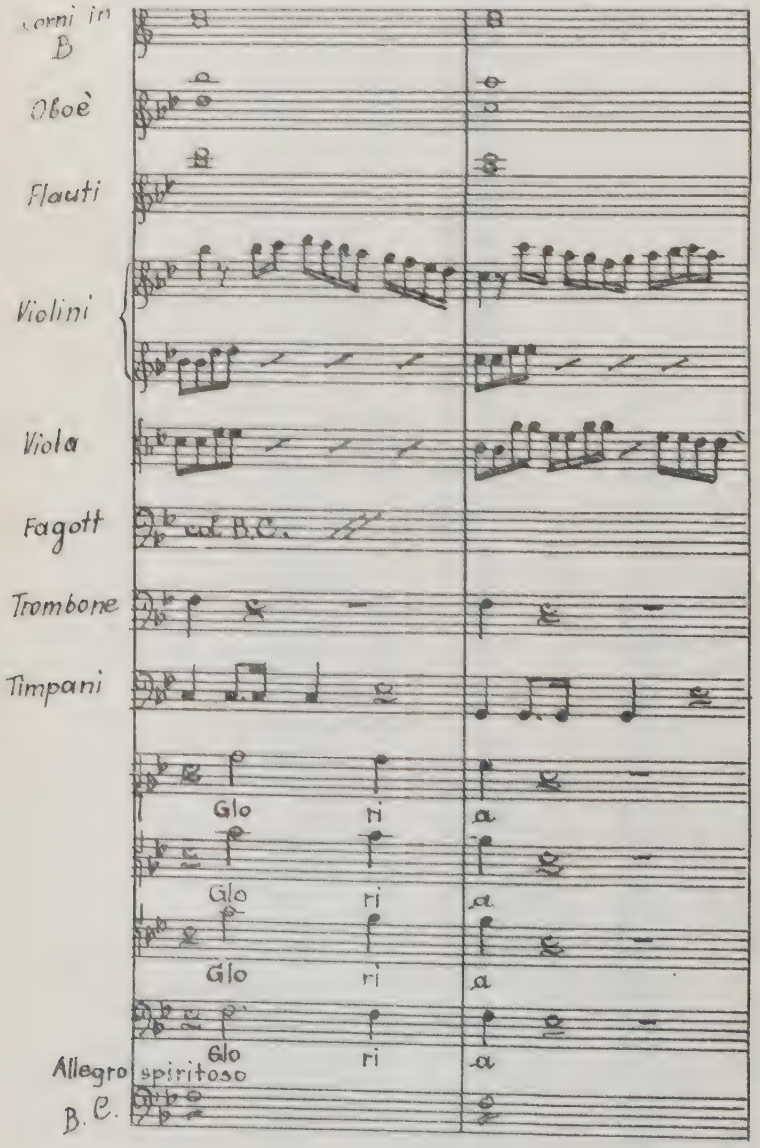
(25) Aus Sa P136 Missa von G. A. Perti 1661 – 1756

Tromba in C

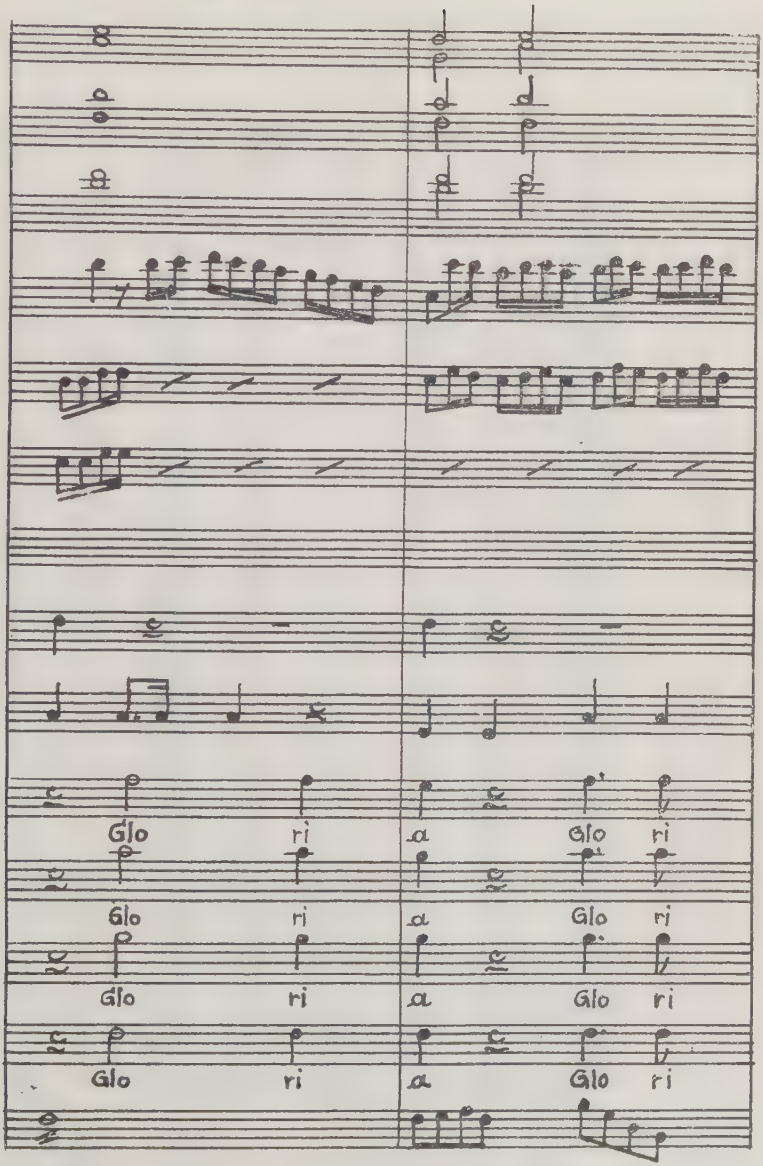


(26) a) Aus Sa. B 298 Missa von Paolo Bonfichi.

Gloria Takt 30-33

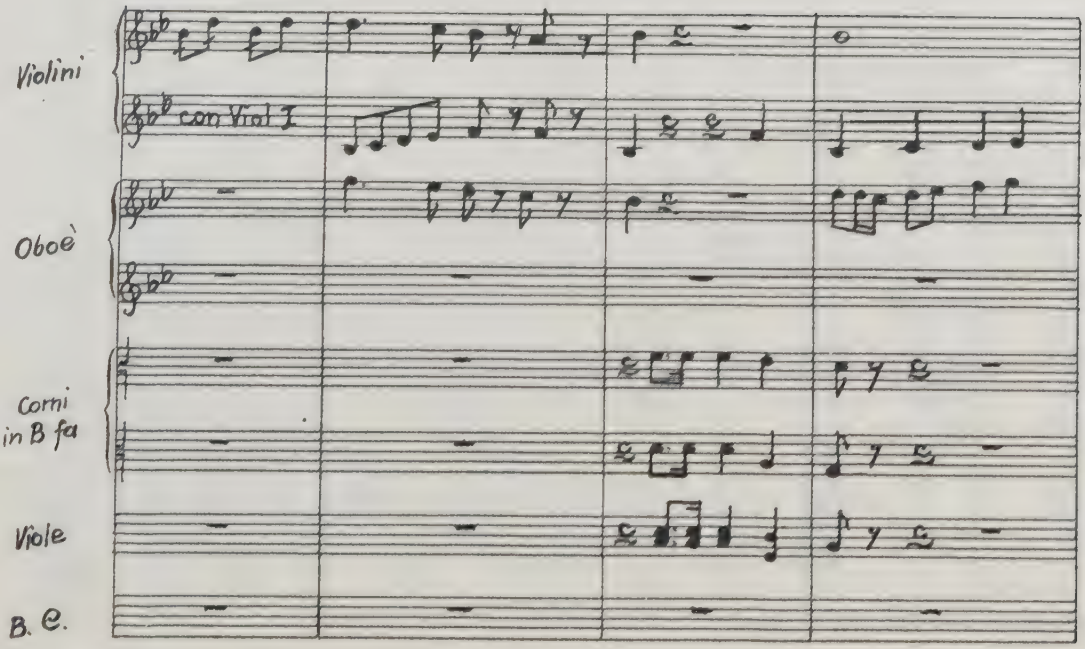


26a) Fortsetzung



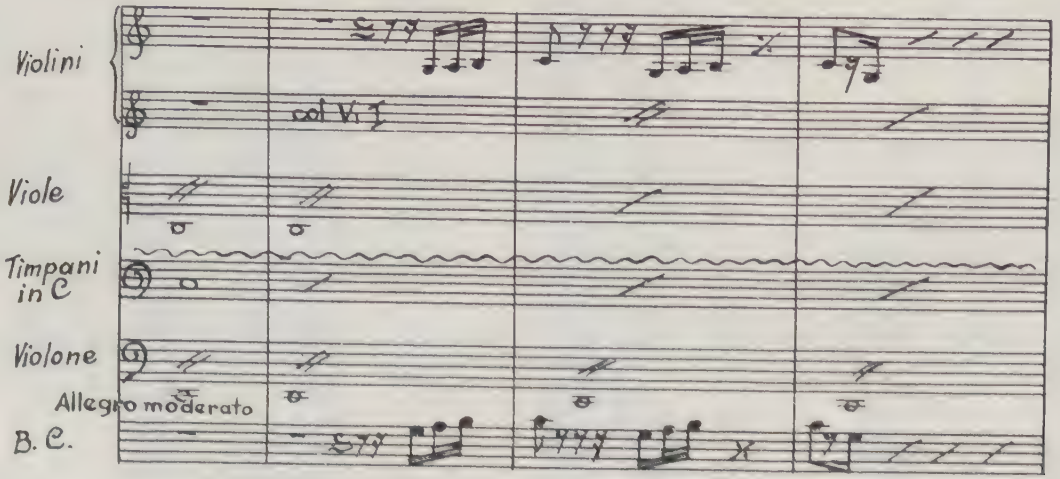
(26) b) Aus Sa B 45 Missa von A. Burroni.

Christe Takt 1-4

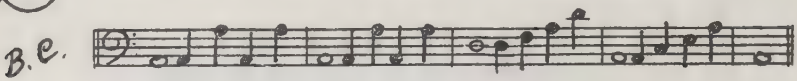


(27) Aus Sa B 298 Graduale „Justus ut Palma" von Paolo Bonfichi.

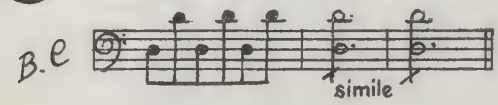
Takt 1-4.



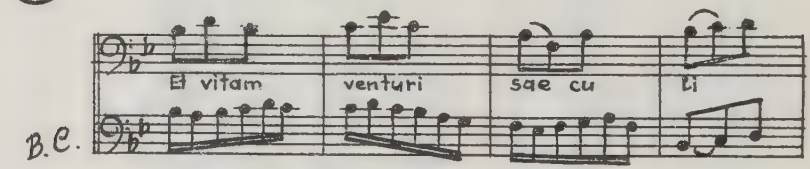
(28) Aus Sa B 276 K.è Gl. von Seb. Bolis



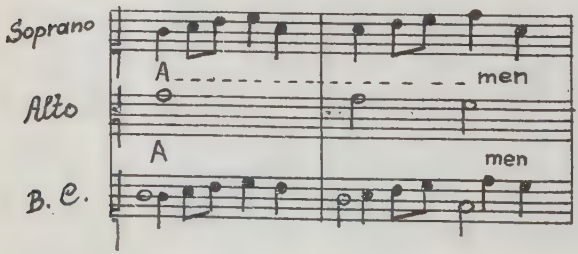
(29) Aus Sa B 284 K.è Gl. von Seb. Bolis



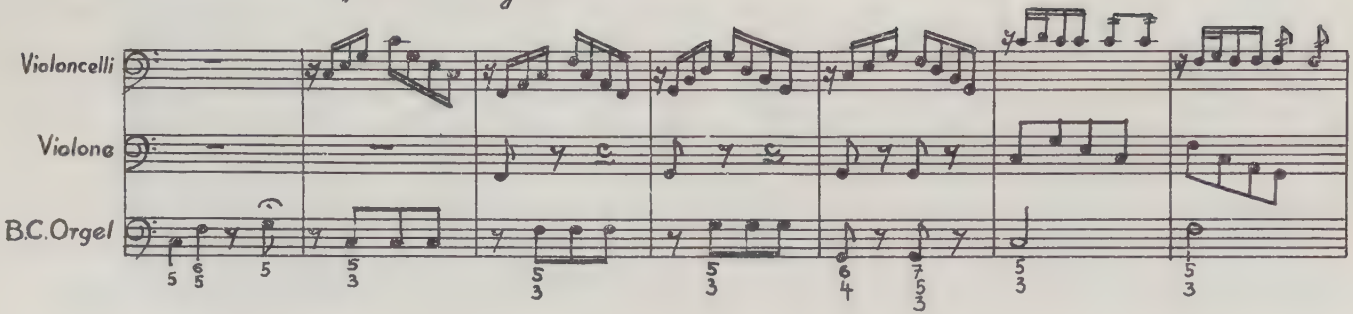
(30) Aus Sa B 267. Credo von Seb. Bolis.



(31) Aus Sa B 267. Credo von Seb. Bolis

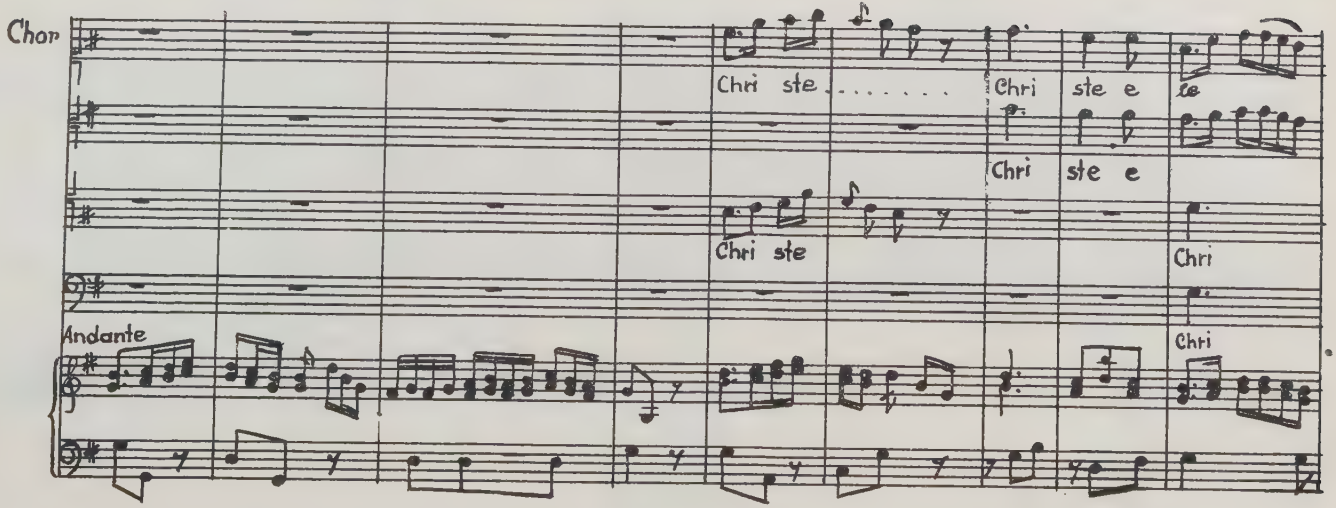


(32) Aus Sa B.7. Mla von A. Brunetti 1738–1797.
„Gratias agimus".

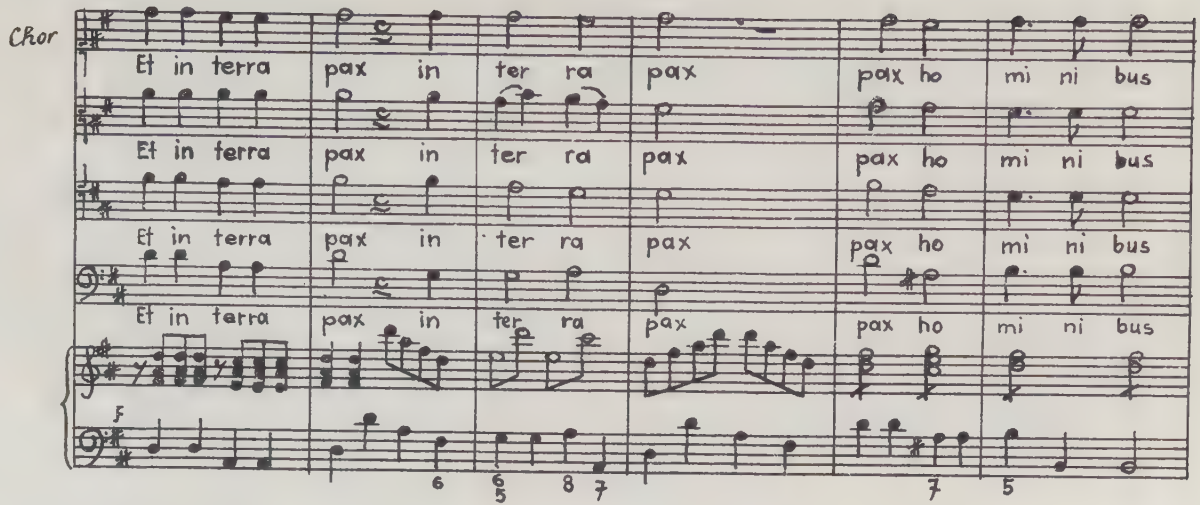


(33) a) Aus Sa S. 112 K. è Gl. von Fort Santini.

Christe „Soli."

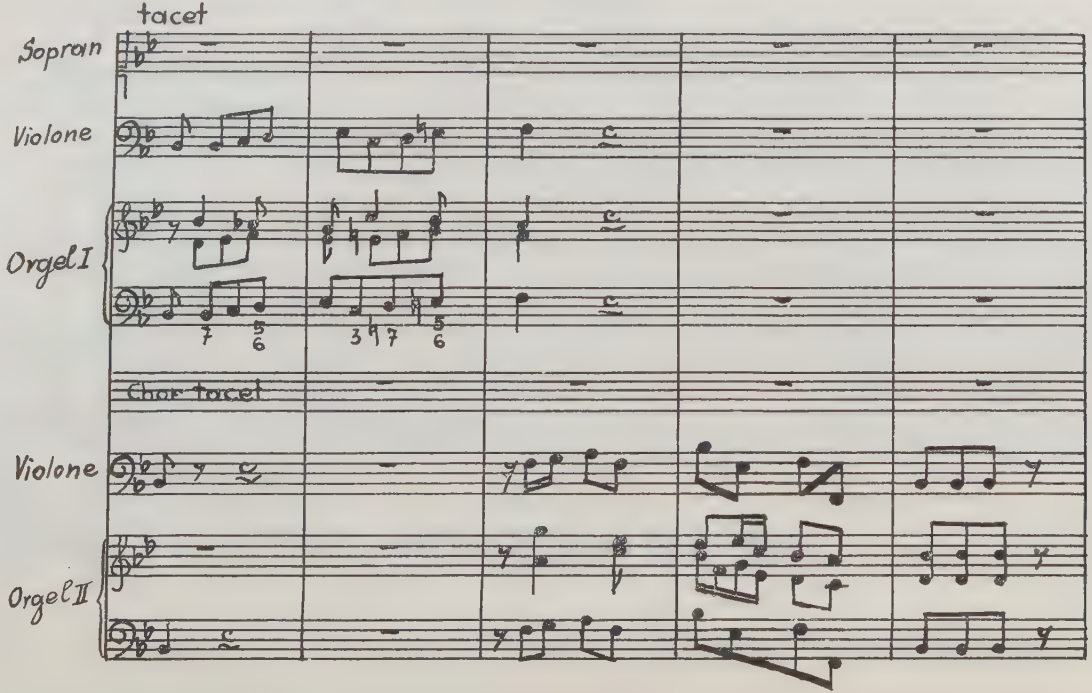


(33) B) Aus derselben. Meine Gloria „Et in Terra".

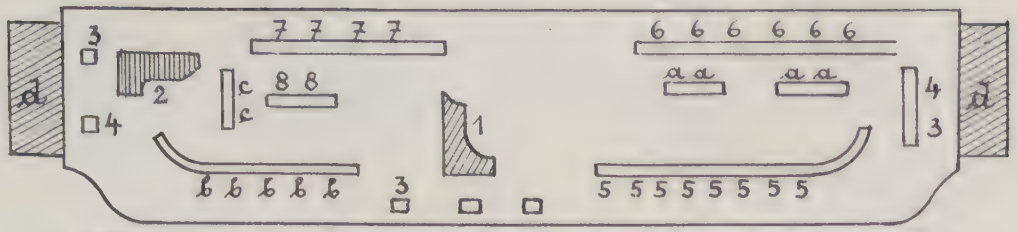


(34) Aus Sa. M. 243 Credo von Stan. Mattei

Et in unum Dominum

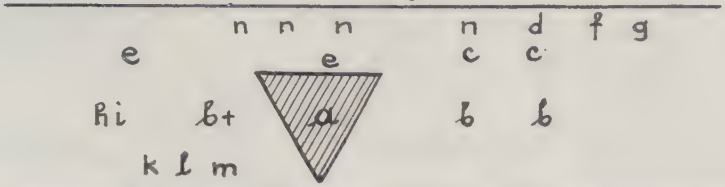


(35) a) Das Orchester der Dresdener Oper.
(cf. Rousseau „dictionnaire de musique")



1) Klavier des Kapellmeisters. 2.) Klavier des zweiten Accompagnisten.
3.) Violoncelli. 4.) Contrabässe. 5.) erste Violinen. 6.) zweite Violinen
7.) Oboen. 8.) Flöten.
a) Bratschen b.) Fagotts. c.) Hörner. d) Trompeten u. Pauken auf Seitentribünen

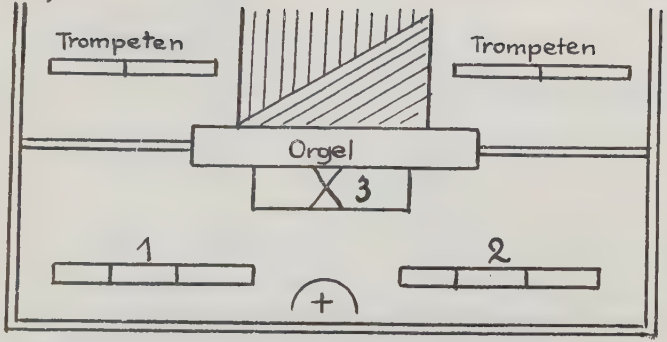
b) Berliner Liebhaber-Konzert unter Bachmann.



N.B. Bezüglich der folgenden Tabellen vergleiche Schünemann=a.a.O S. 189, 195, 198.

a = Flügel b = Violine I b+ = Anführer
c = Violine II d = Bratsche e = Bässe
f = Oboen g = Hörner h = Fagotte
i = Flöten k, l, m. = Solisten u. Sänger
n = Choristen.

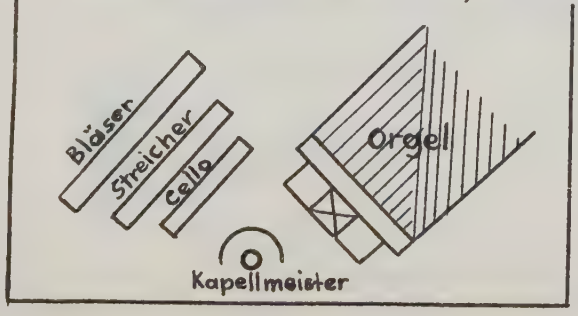
(36) a)



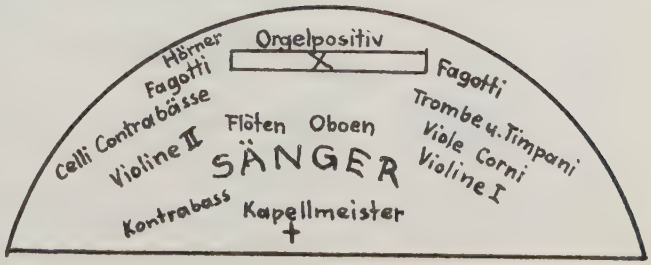
Nach: Altes u. Neues aus dem Liederschatze, welcher vor Gott der .... Ev. Kirchen geschenket und in dieses .... Gesangbuch gebracht von M. Joachim Hermann Hahn.
Dresden 1720 Titelkupfer

+ Kapellmeister, der Orgel den Rücken zukehrend.
1.) Sänger 2.) Violinen u. Gambe 3.) Organist.

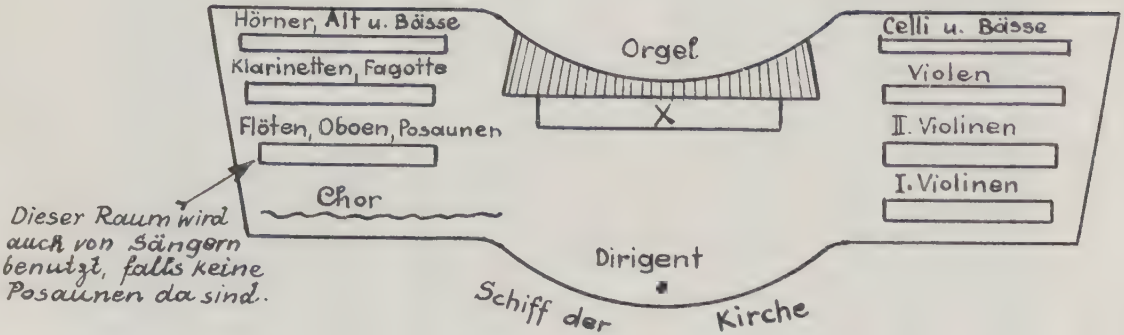
b) Walter, Musikalisches Lexikon 1732. Titelkupfer.



c) Mannheimer Hofkapelle

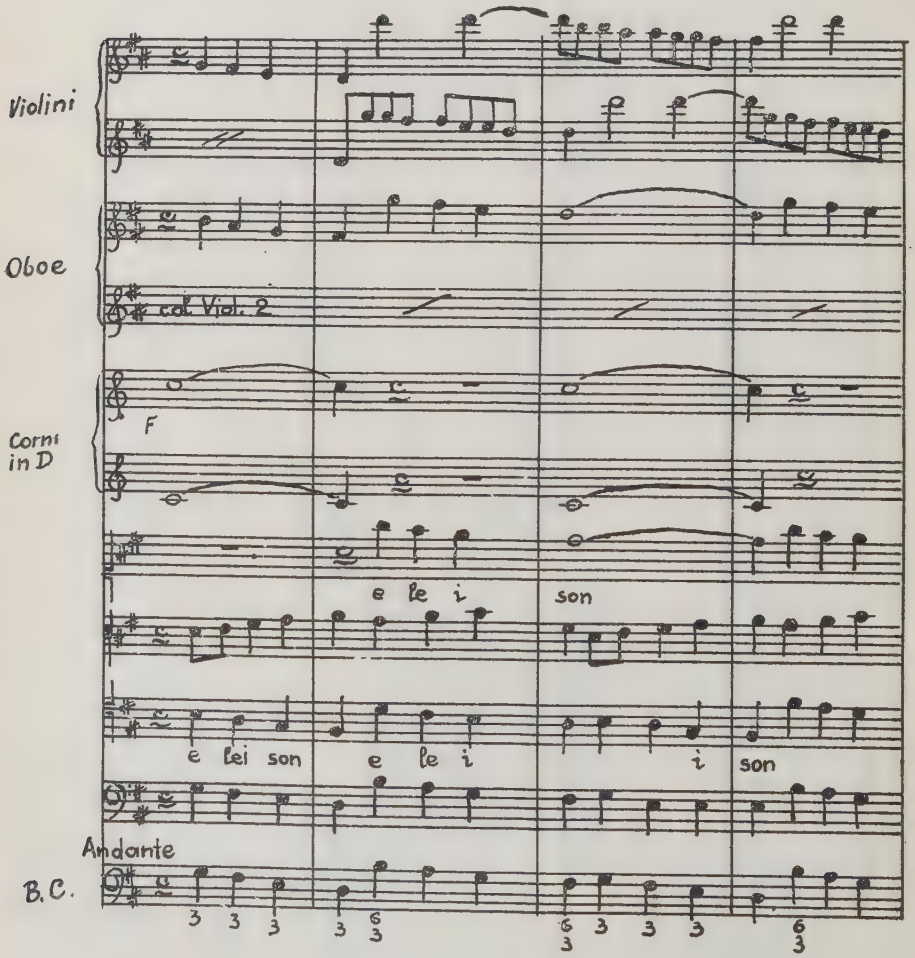


(37) Chor und Orchester der Dresdener Hofkirche.



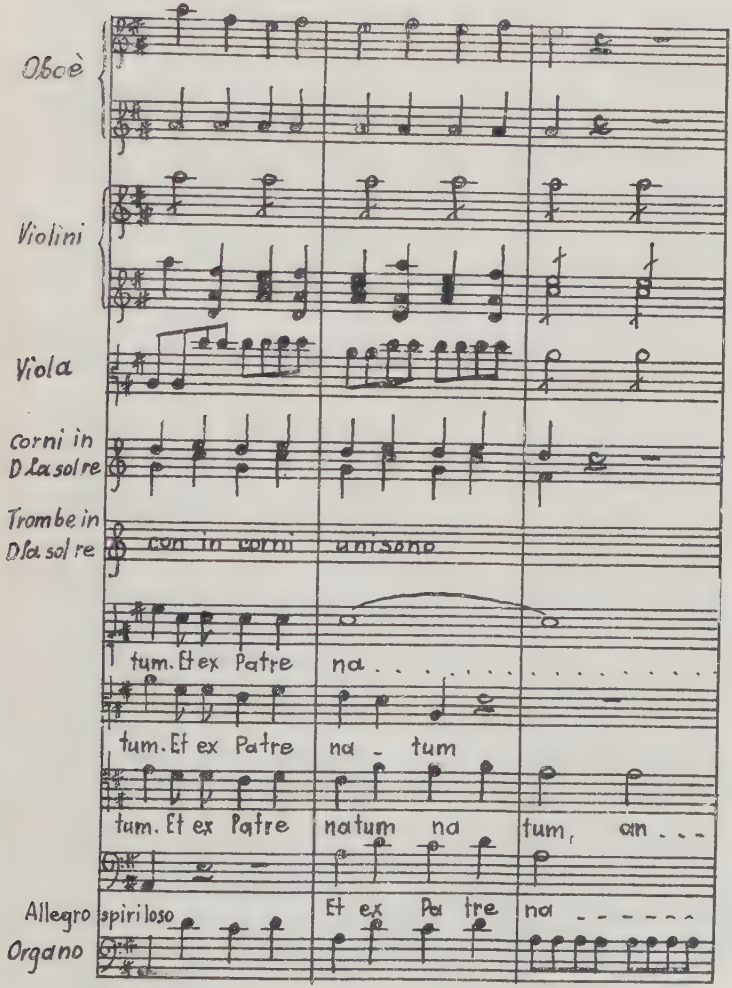
(38) Aus J 133 Ma. von N. Jomelli 1714 - 1774

Kyrie II Takt 37-40

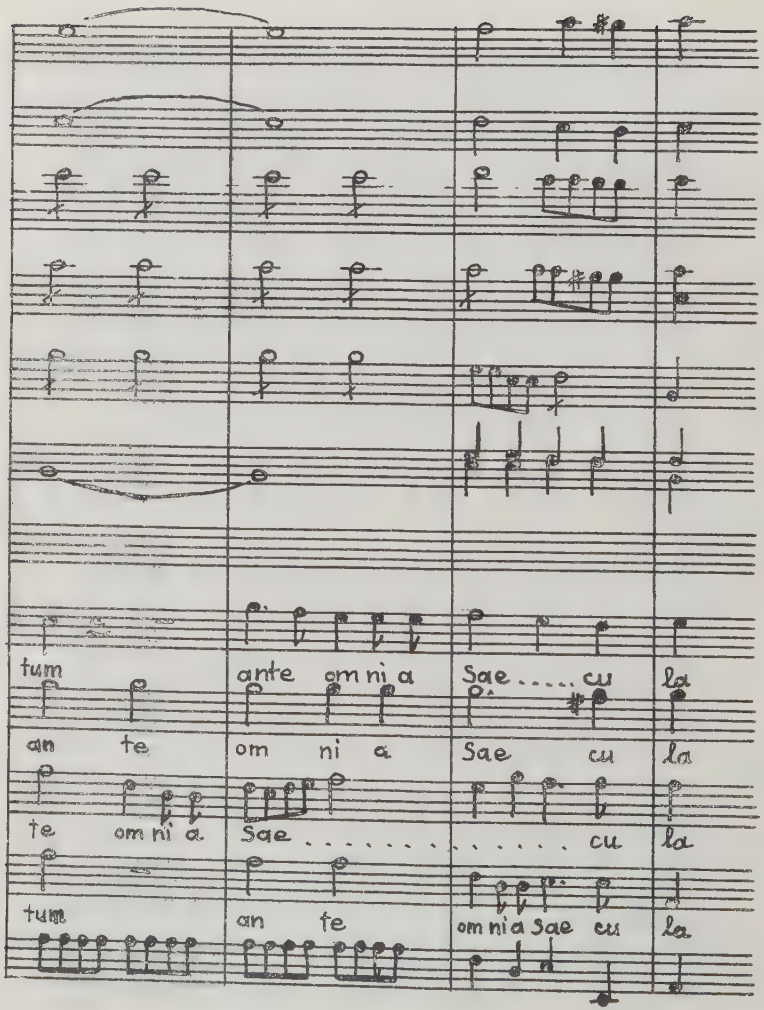


(39) Aus Sa. P 42 Credo von Lorenz Pelli

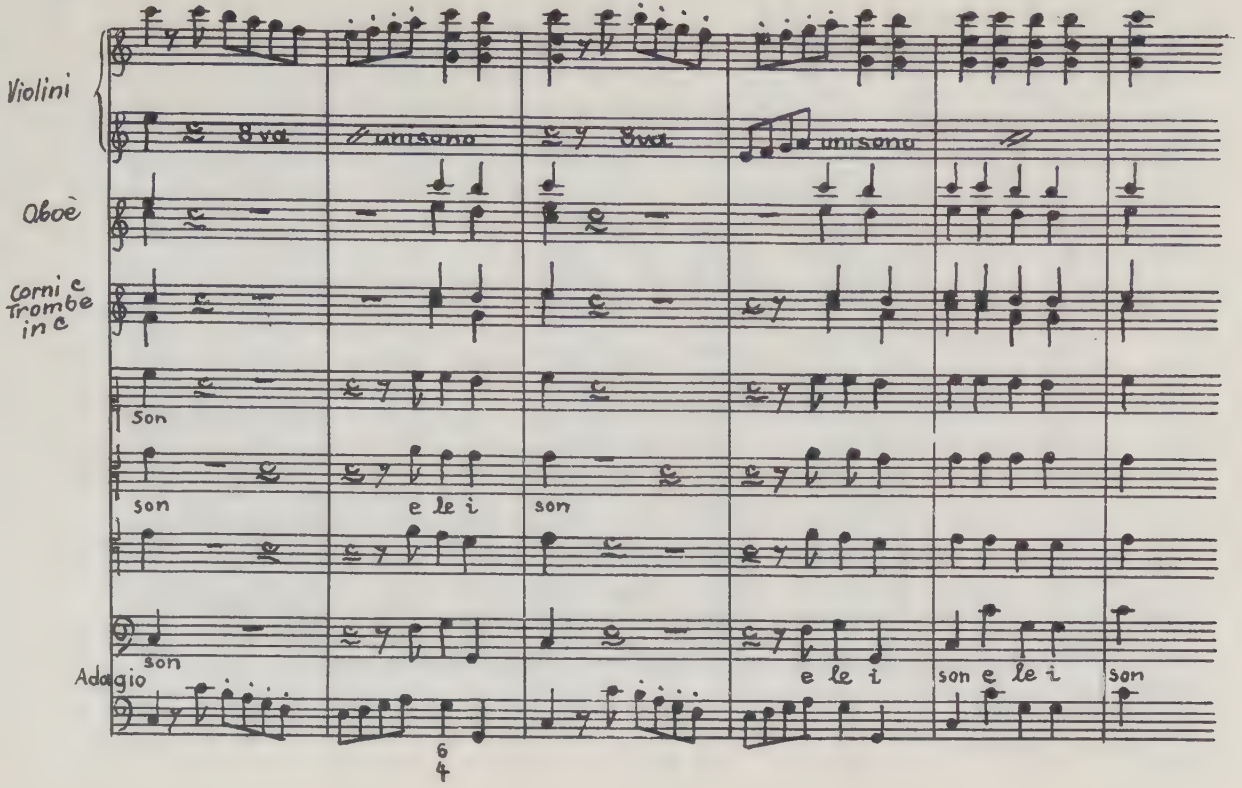
Takt 22-27



39. Fortsetzung

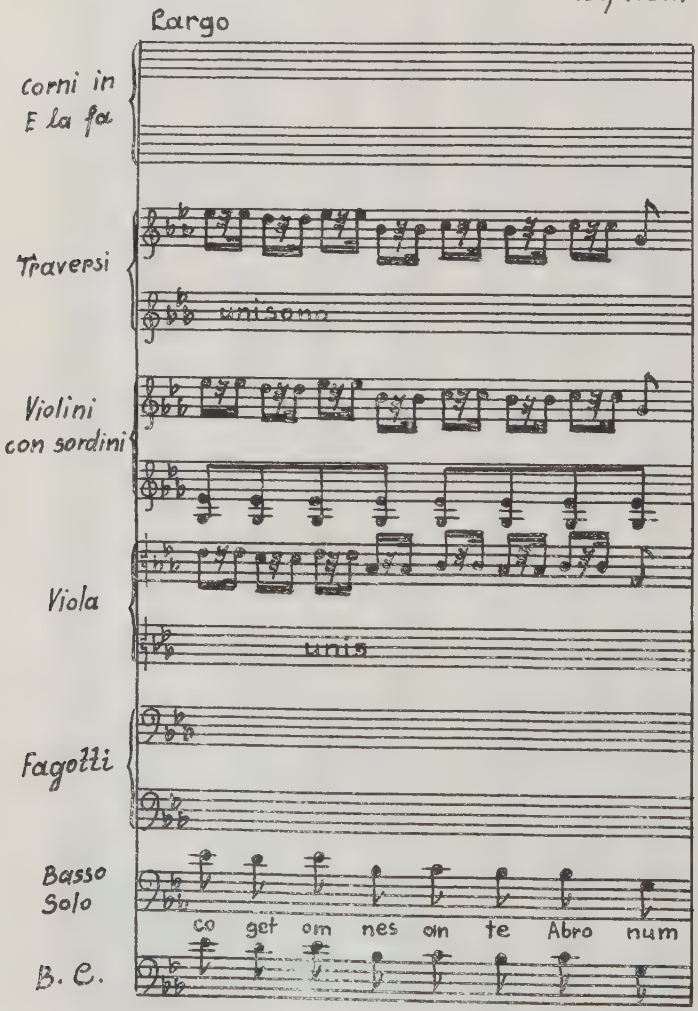


(40) Aus Sa G 149 Ma von P. Guglielmi. Kyrie II Takt 30-34

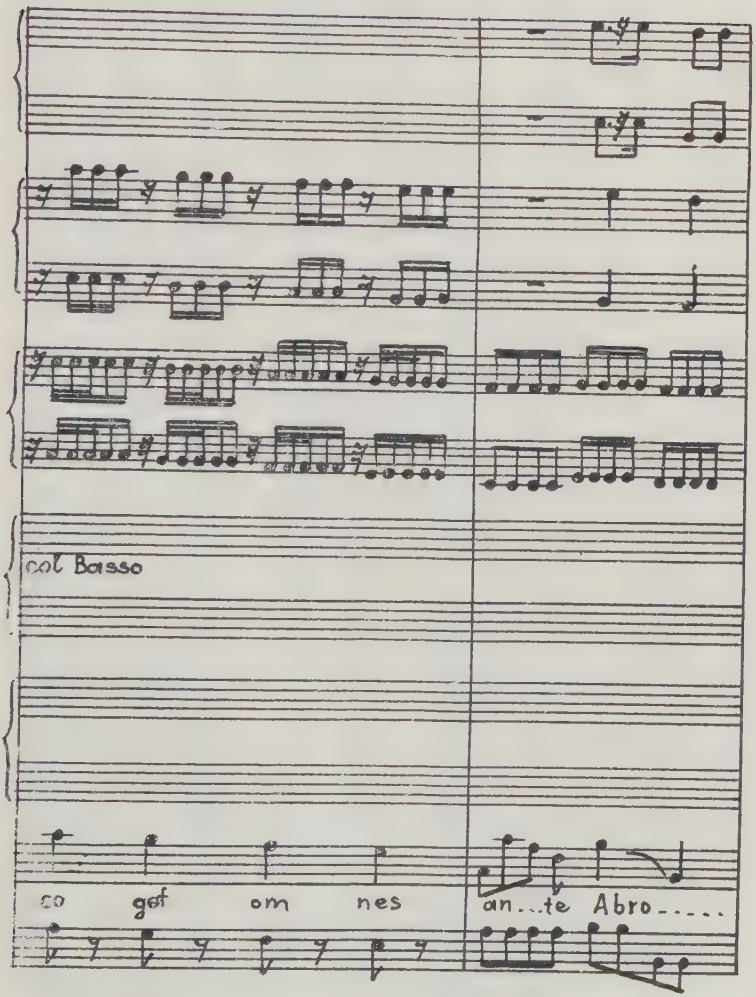


(41) Aus Sa C 74 Requiem von Pasq. Cafaro 1708-1787

Requiem Takt 33-36

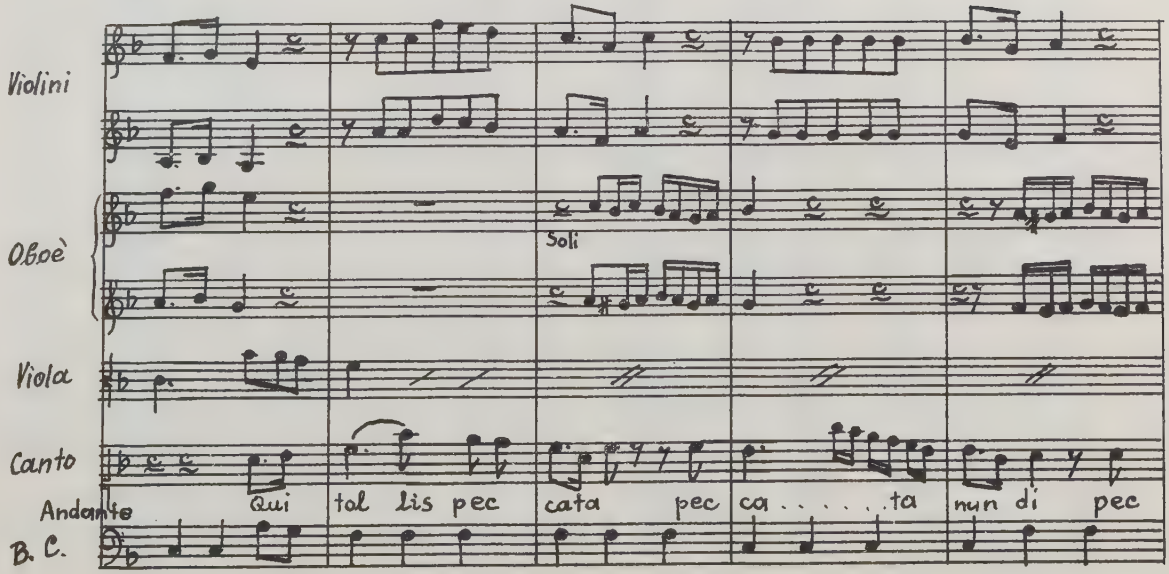


41 Fortsetzung



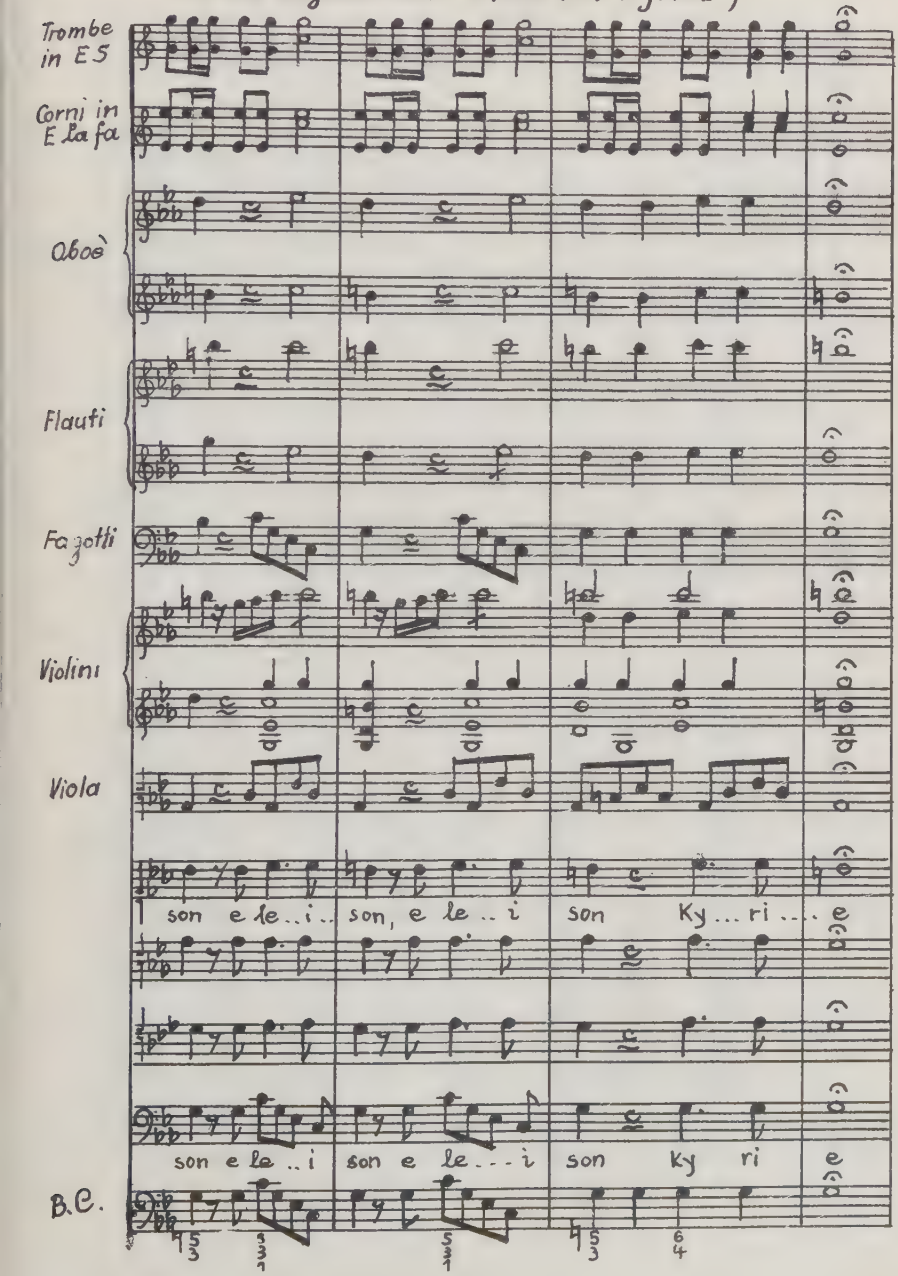
(42) Aus Sa. T9 Ma. von Terradeglias.

Qui tollis Takt 12-16.

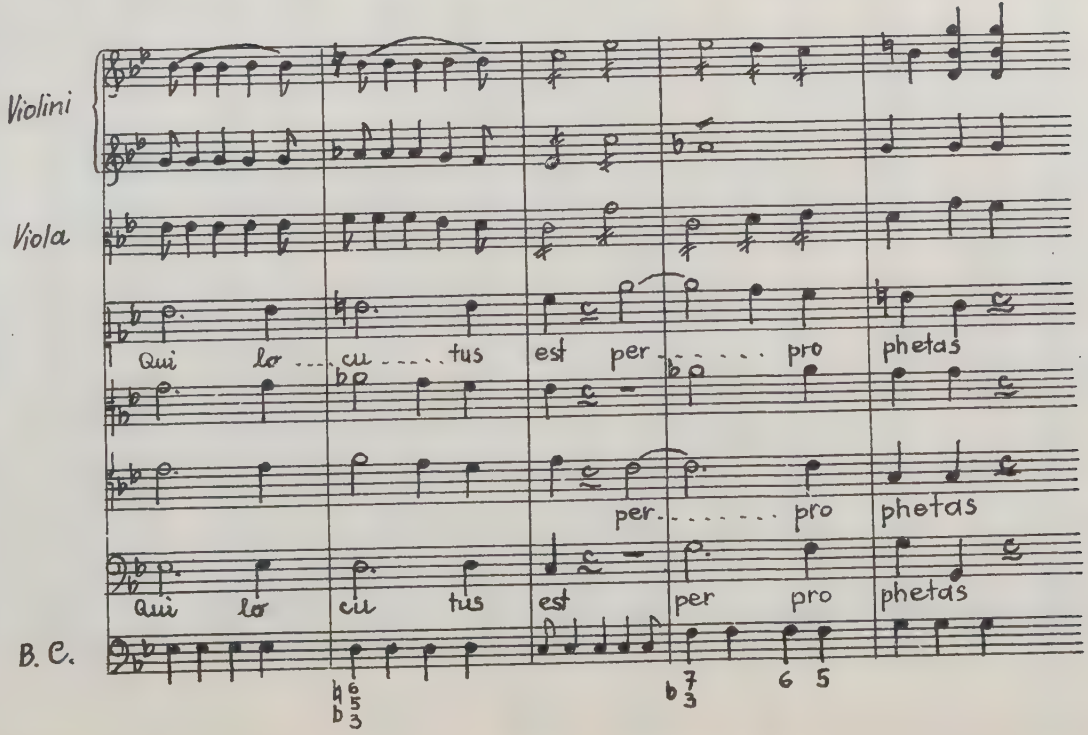


(43) Aus Sa D1 Ma. von Ant. Defante.

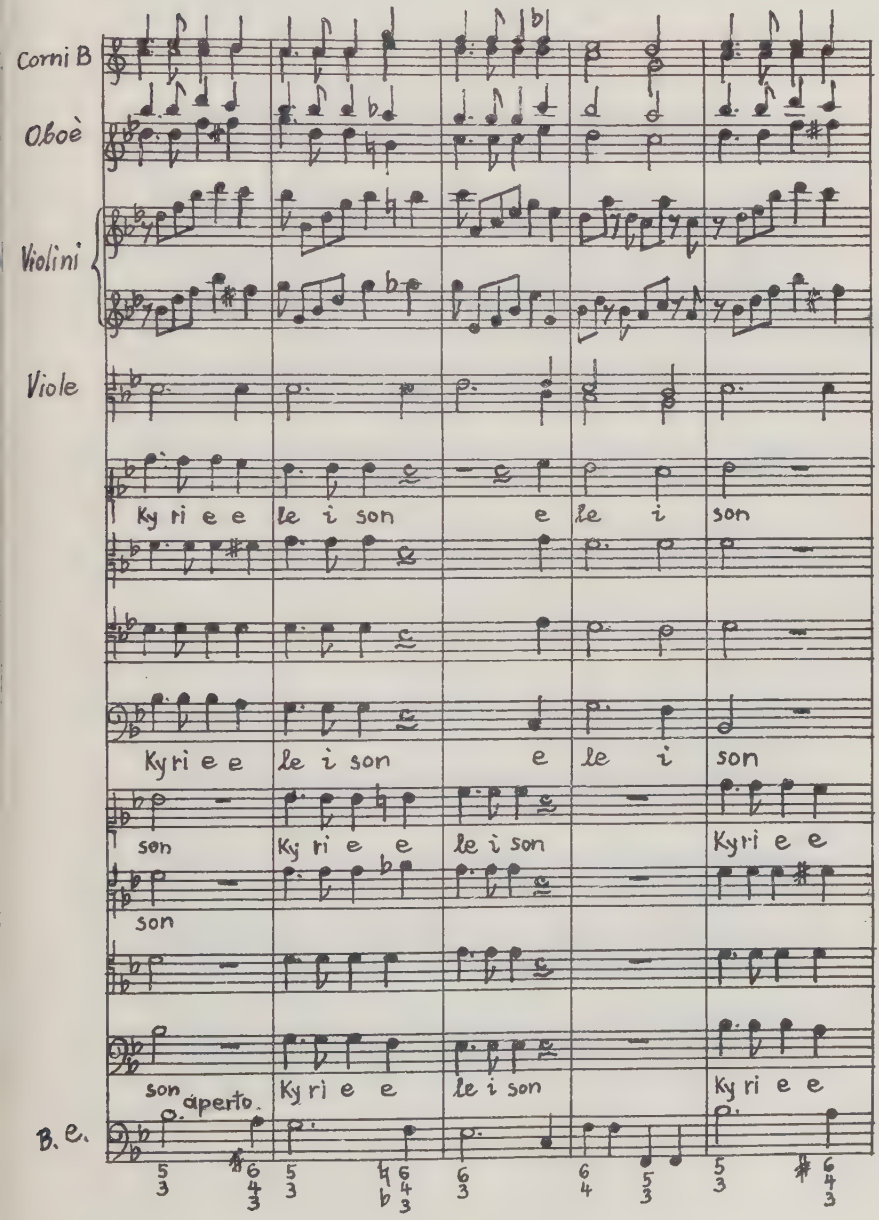
(Die letzten vier Takte von KyrieI)



(44) Aus Sa B 96 Credo brevis von Fr. Basily. (Qui locutus est).

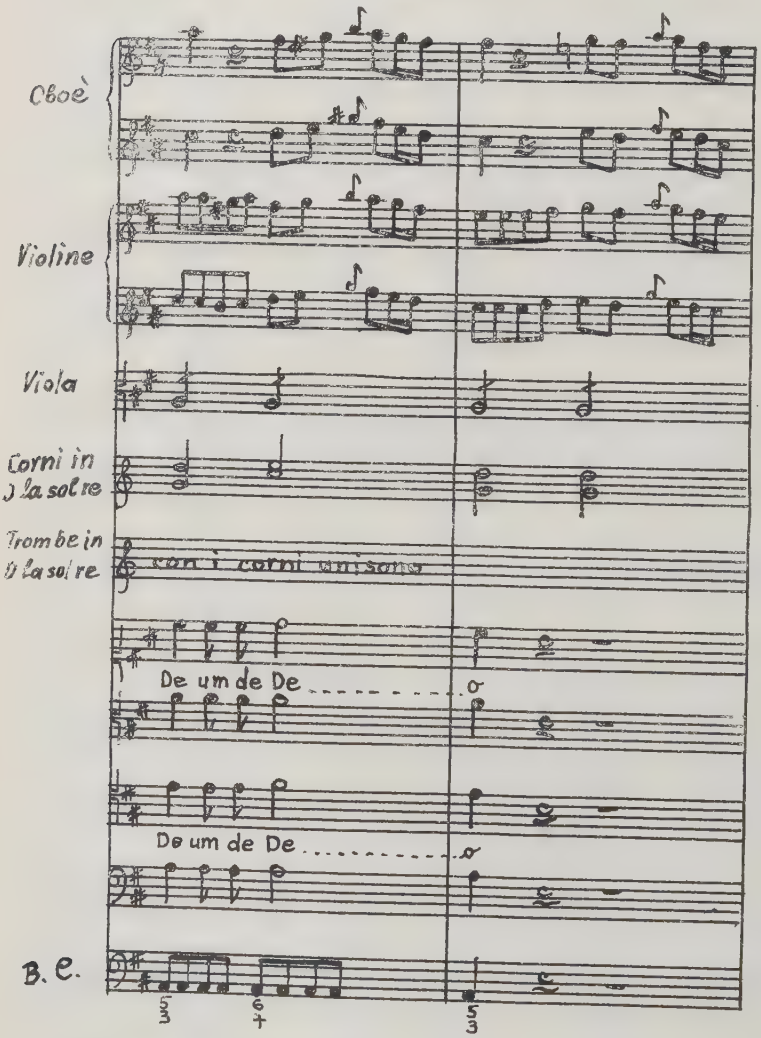


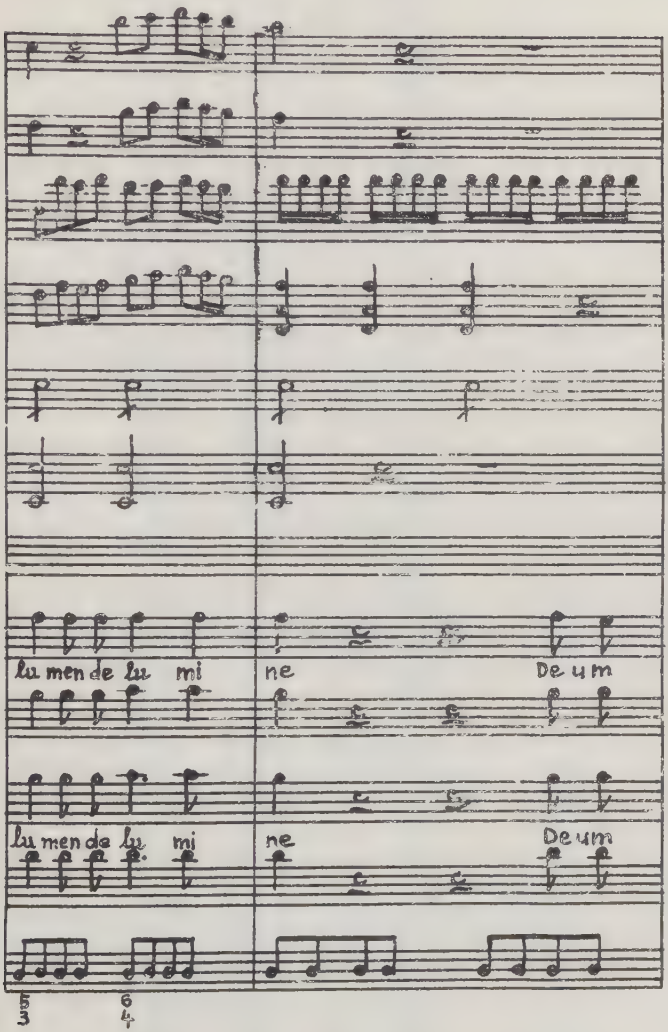
45 Aus Sa A 99 Ma. v. Pasqu Anfossi Kyrie Takt 41-45.



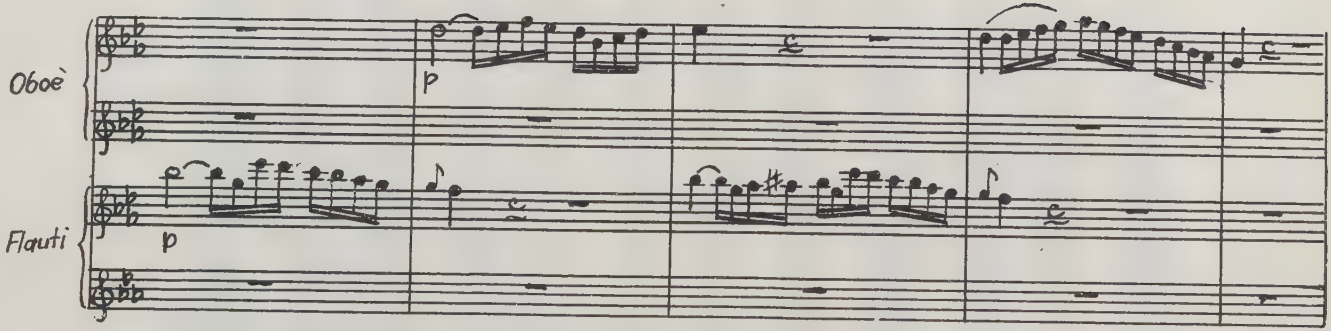
(46) Aus Sa P 42 Credo von Lorenz Pelli

Takt 29-32

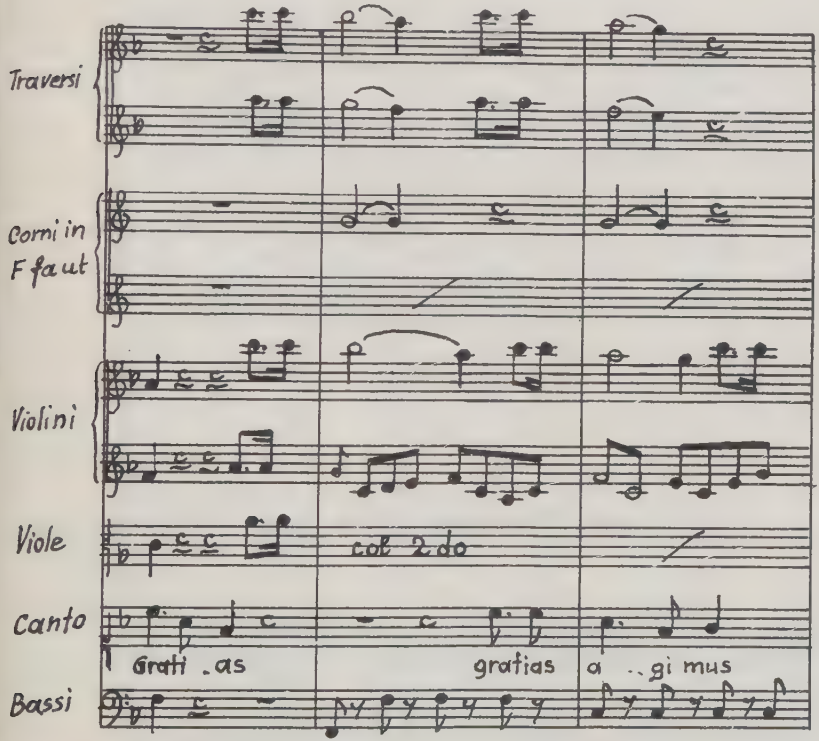



lu men de lu mi
ne
De um
lu men de lu mi
ne
De um
5 3
6 4

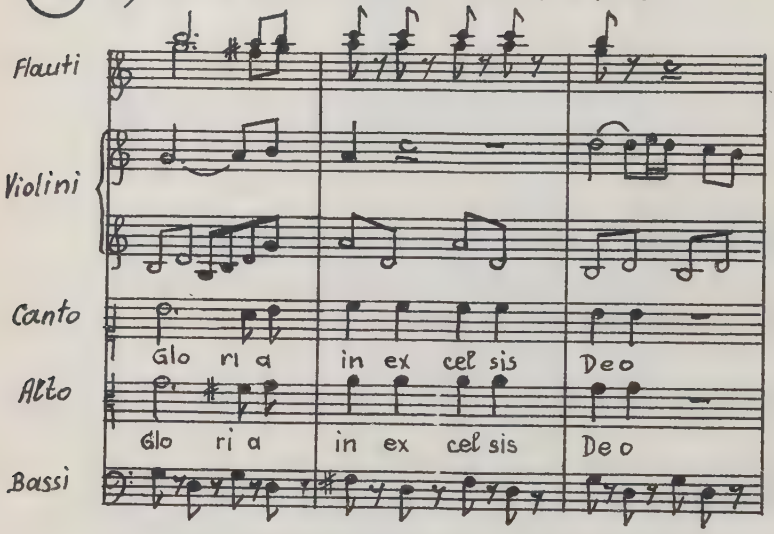
(47) Aus D1. Missa von Defonte (Kyrie Takt 51-55)



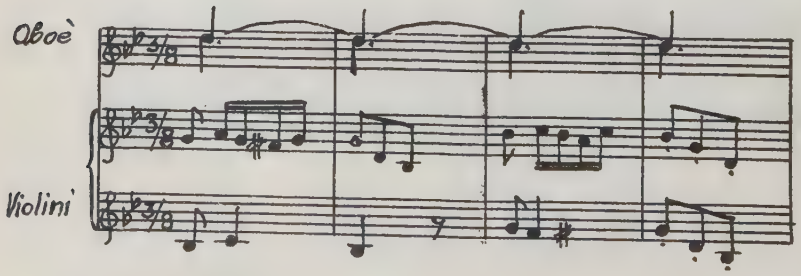
(48) a) Aus Sa P. 432 Missa von Alex. Prati.
(Gratias agimus Takt 59-61)



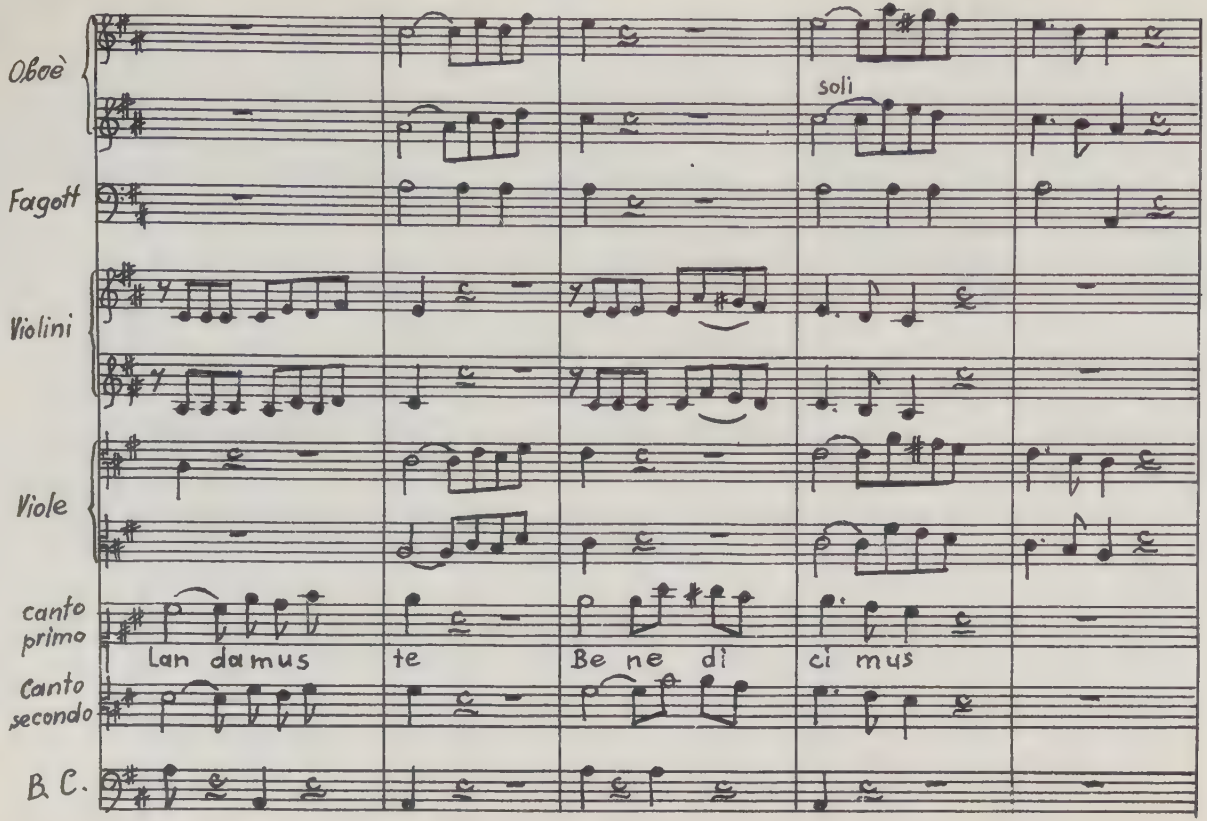
(48) b) Sa P432 Gloria Takt 54-56



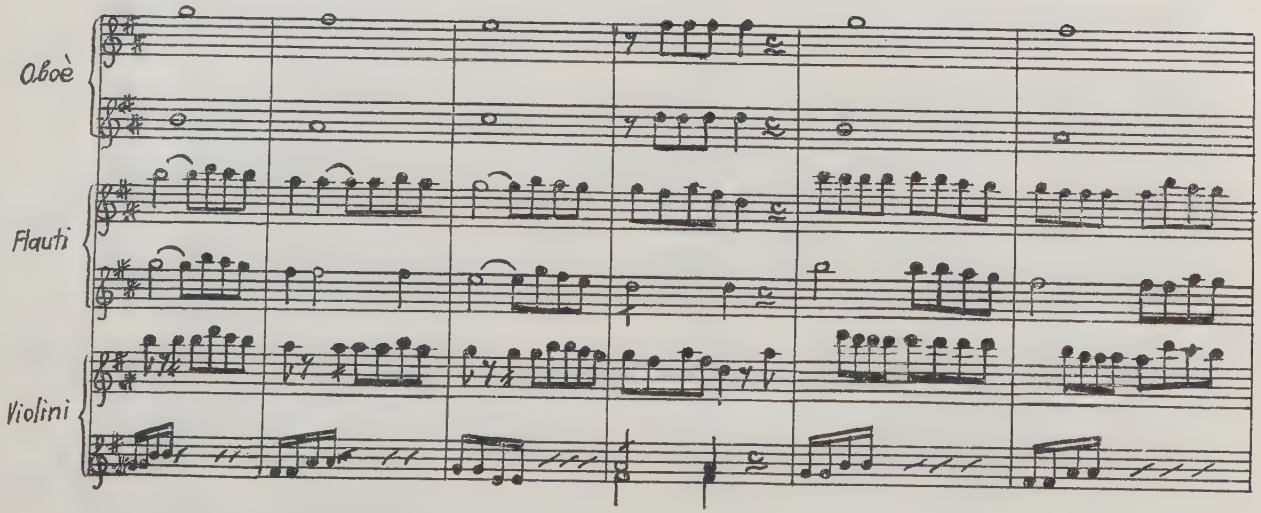
(49) Aus Sa A 99 Missa von Pasq. Anfossi. Christe



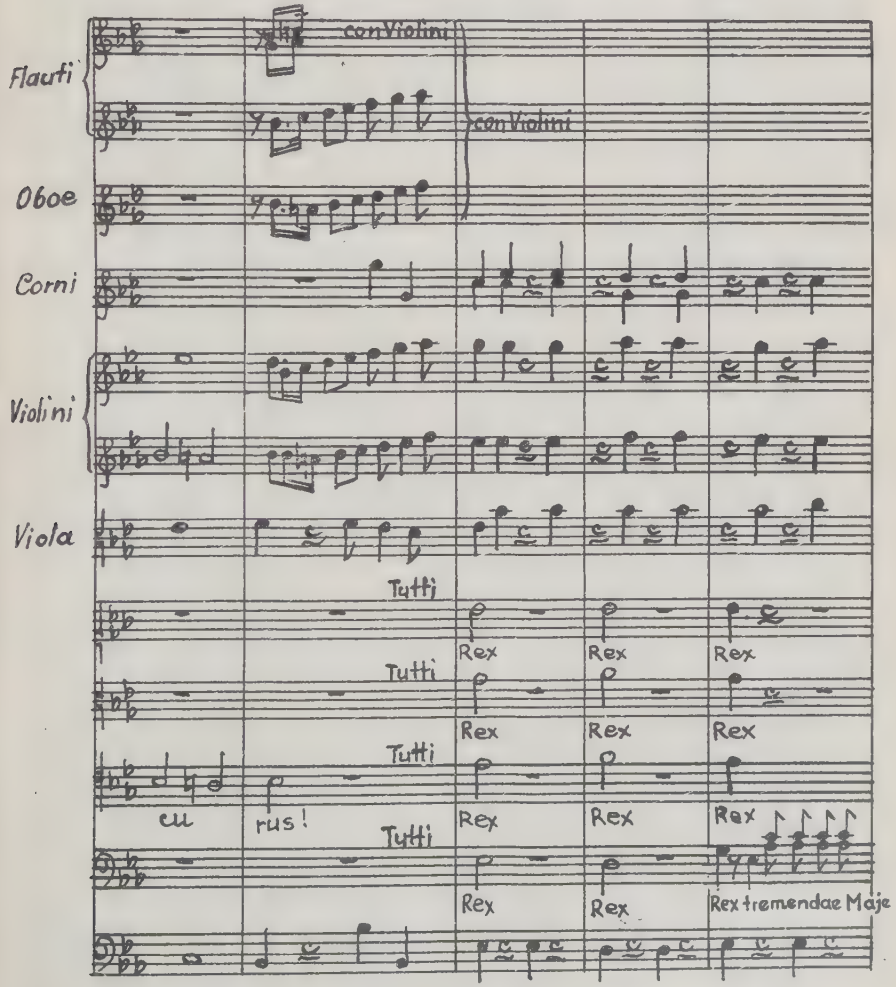
(50) Aus Sa D1 Missa von Defante Gloria Takt 104-108.



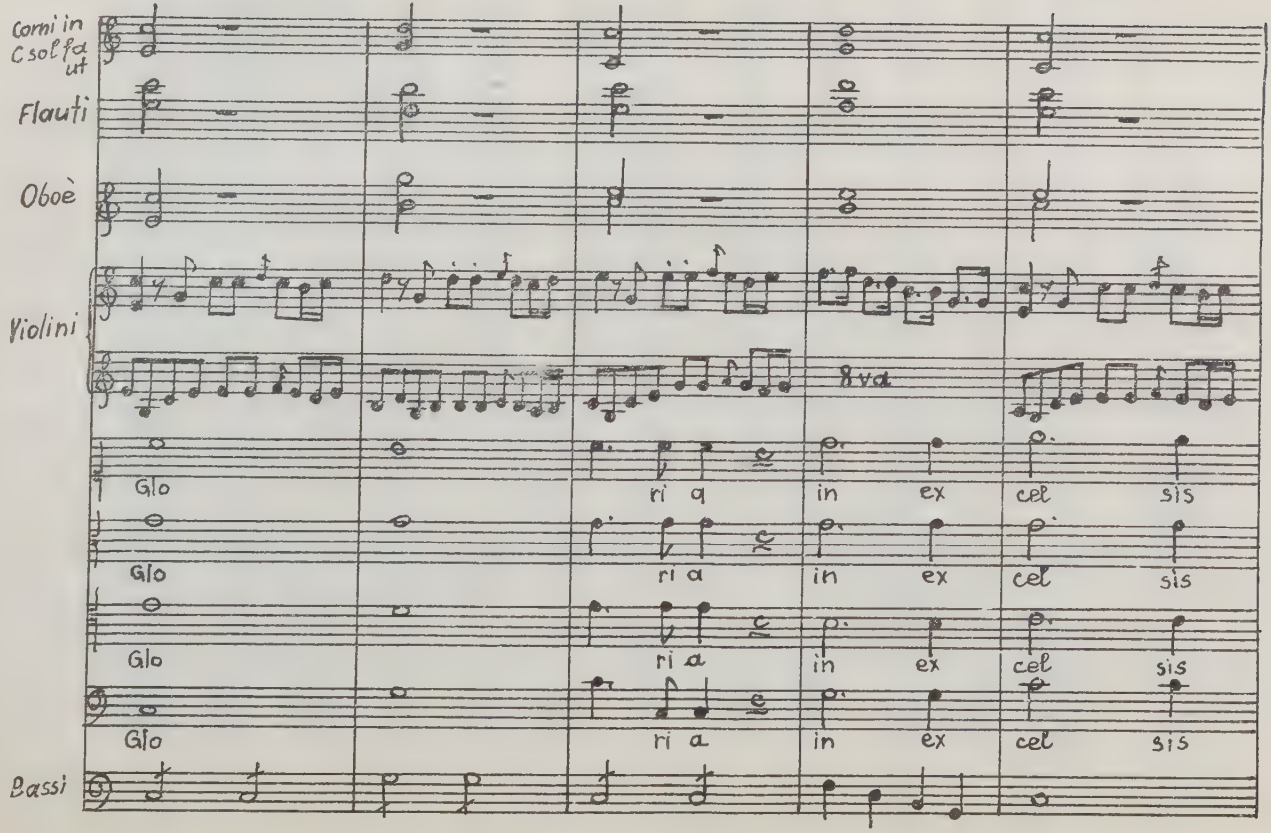
(51) Aus Sa. D1. Missa von Defante. Gloria Takt 6–11.



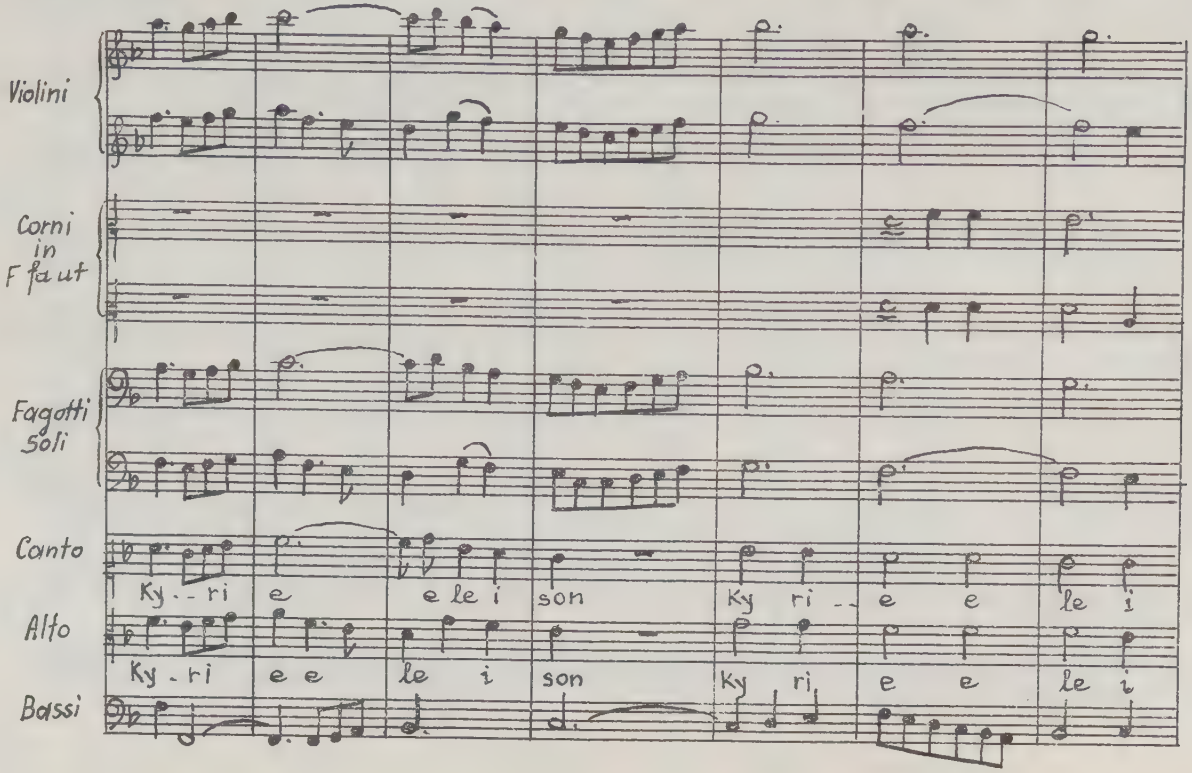
(52) a) Aus SaH 67 Requiem von Adolf Hasse
(Diesirae Rex Tremendae)



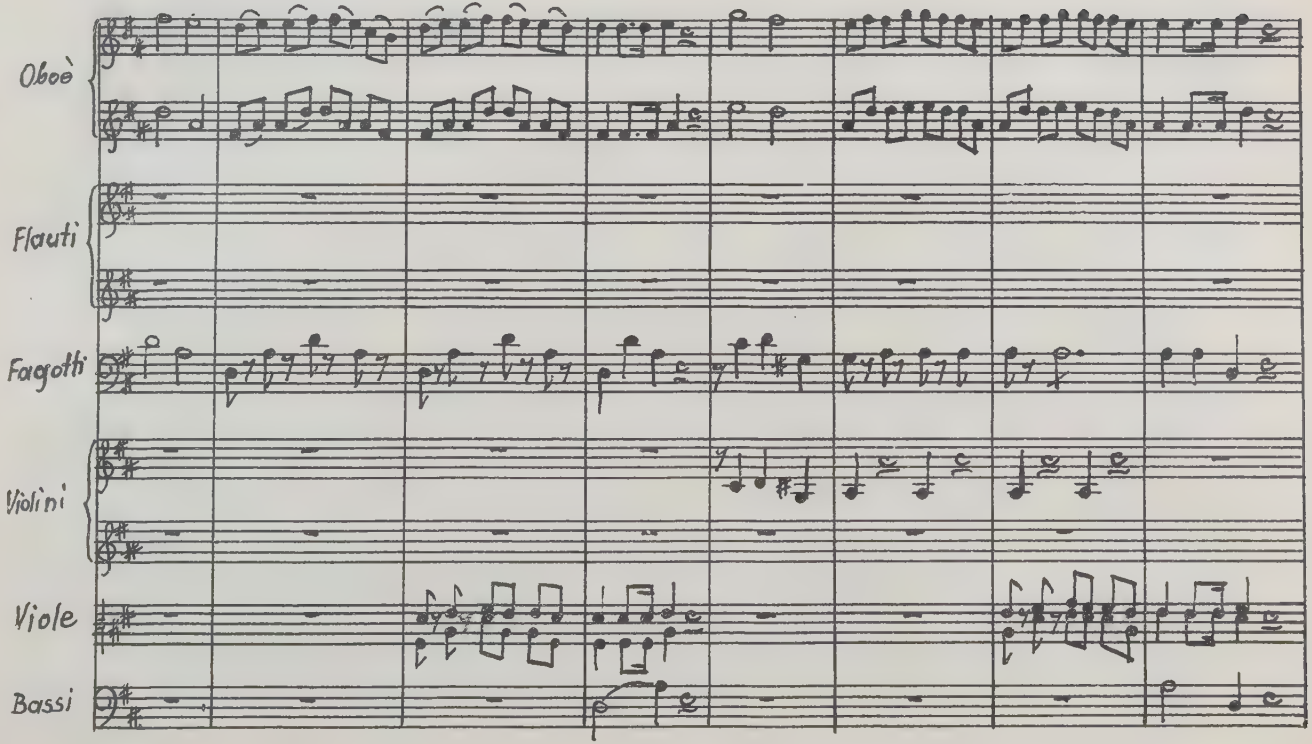
(52) b) Aus Sa P. 432 Missa von Alex Prati. Gloria Anfang.



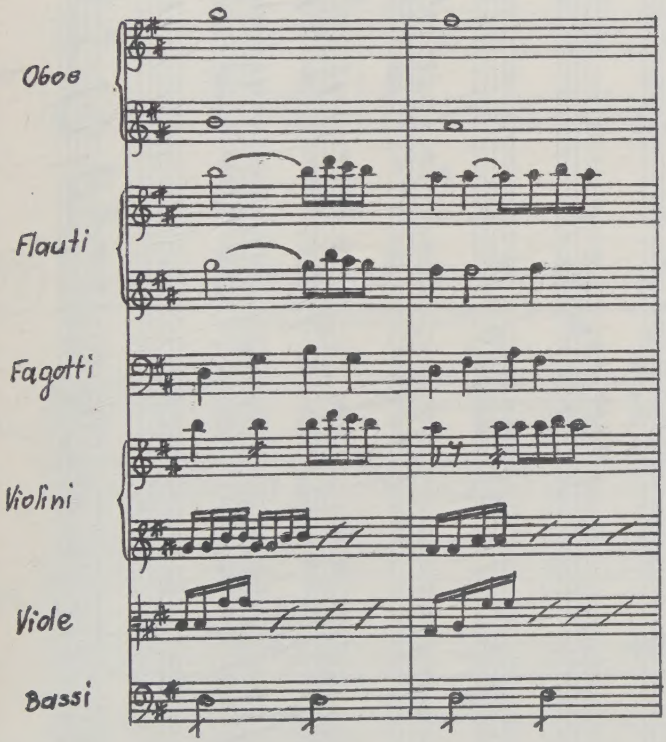
(53) Aus Sa P27 Requiem von Giovanni Paisiello. Kyrie Takt 9-15.



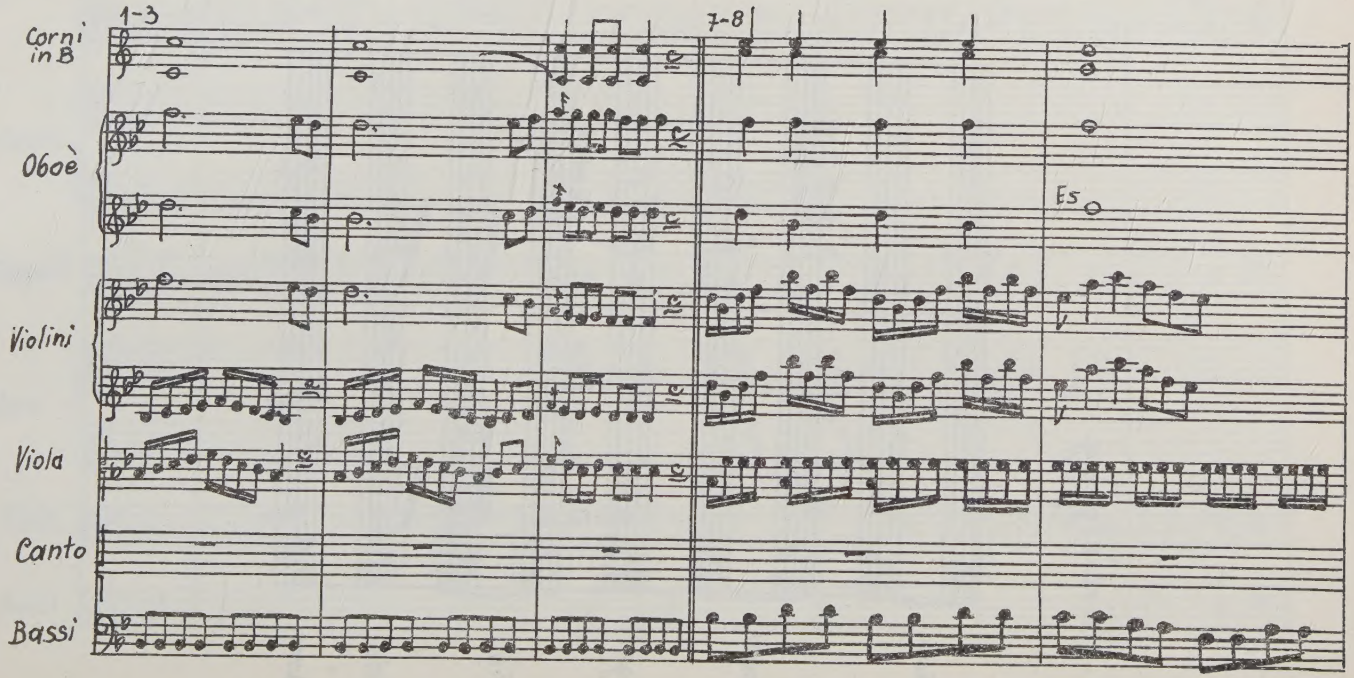
(54) Aus Sa D.1 Missa von Defante (Gloria Takt: 172–182)



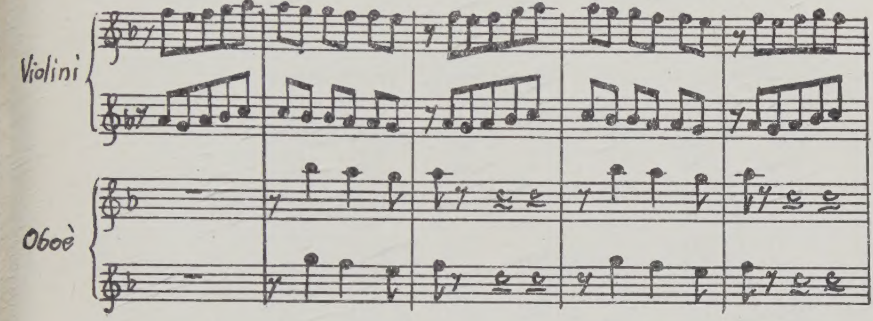
54. Fortsetzung



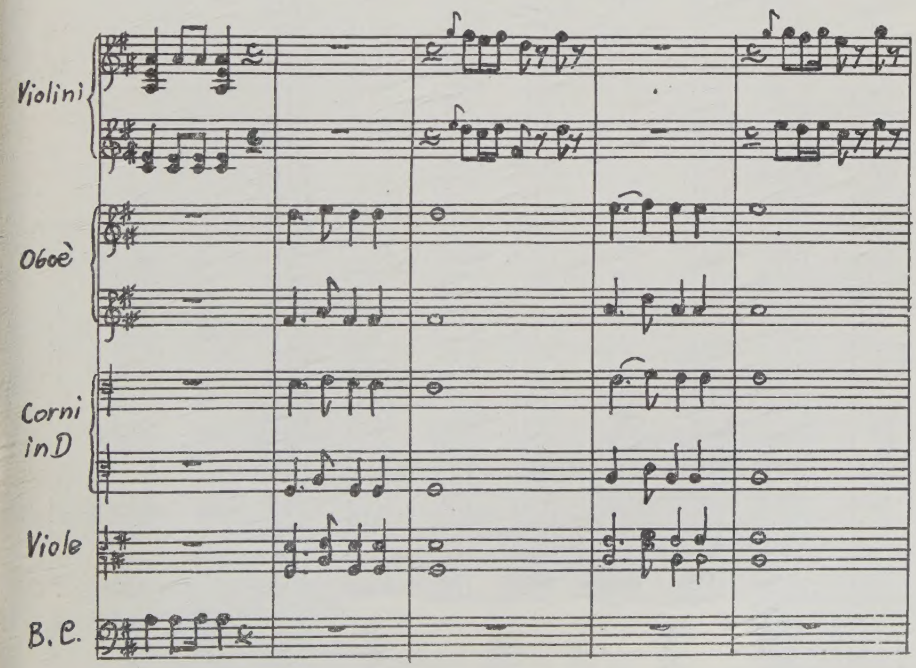
(55.) Aus Sa. A 99 Missa von Anfossi (Gratias agimus Takt 1-3 u. Takt 7-8



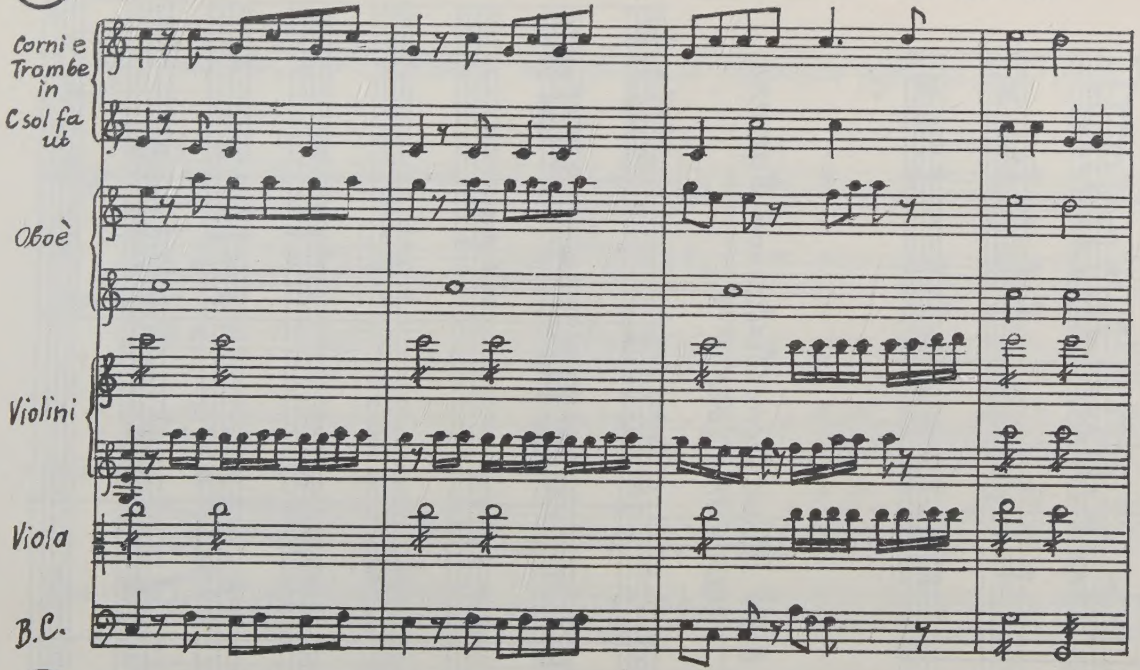
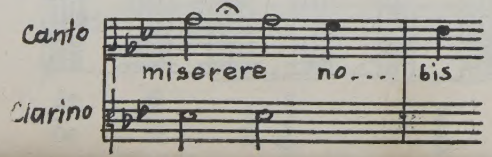
(56) Aus Sa P 27 Missa Defunctorum von Paisiello
Kyrie II Takt 8-12



(57) Aus Sa B 45 Missa concetata von Burroni
Ouvertüre Takt 4-8



(58) Aus Sa B 284 Missa von Bolis. Ouvertüre Takt 91-95



(59) Cadenza col clarino.